



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

CAMPUS DE SÃO CRISTÓVÃO

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

Cidade Universitária Prof. José Aloísio de Campos

Jardim Rosa Elze s/n - São Cristóvão (SE) CEP 49.100-00

**KELINE PEREIRA FREIRE**

**DAS PRIMEIRAS PRODUÇÕES À RETOMADA: AS  
REPRESENTAÇÕES DO NORDESTE NO CINEMA BRASILEIRO**

**SÃO CRISTÓVÃO/SE**

**2017**

# **DAS PRIMEIRAS PRODUÇÕES À RETOMADA: AS REPRESENTAÇÕES DO NORDESTE NO CINEMA BRASILEIRO**

**KELINE PEREIRA FREIRE<sup>1</sup>**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de História, do Centro Ciências Humanas da Universidade Federal de Sergipe, como requisito para a obtenção do Título de Graduação.

**Orientadora:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Ângela Farias Gomes (DCOS/PPGCINE/UFS)-

---

<sup>1</sup> Graduanda do curso de Licenciatura em História da Universidade Federal de Sergipe. Bolsista do Programa de Educação Tutorial (PET/MEC/ FNDE). E-mail: [kelinepereira1@gmail.com](mailto:kelinepereira1@gmail.com).

*A Maria, Domingos, Elenice e Maria José, que nos  
deixaram o sorriso e a saudade para continuar.*

## AGRADECIMENTOS

Encerrar um ciclo nos projeta para possibilidades futuras, mas nos faz também, recordar o caminho percorrido e as pessoas que encontramos nele, agradecer torna-se, então, imprescindível.

Agradeço à minha família, meus pais Keline e Edilson, pelo apoio e amor incondicional que dedicam a mim desde sempre, me dando inspiração e incentivo para cada passo dado em minha vida. E meus irmãos, Isaac e Joyce, que com sua existência me motivam a buscar caminhos melhores.

À Jéssica Feitosa e Rafael Júlio, amigos de todos os momentos, os melhores que a universidade me presenteou. A Ailton Rodrigues, pois quis o destino que, além de amigo, se tornasse o amor que eu quero levar para minha vida, e com seu companheirismo e carinho, tornou mais felizes as minhas alegrias e menos dolorosas as minhas tristezas.

Aos amigos do PET História, Ailton, Felipe, Franciele, Guilherme, Jéssica, Kennedy, Liliane, Ludmila, Marcelo, Mirella, Thamyres, Vívian e Willams, que, no convívio diário, compartilhei momentos de trabalho e distração. E, diante de suas personalidades tão distintas e tudo o que realizamos nesses quase quatro anos, aprendi lições que certamente levarei por muitos anos. Ao PET História, na figura do professor Dilton Maynard, que me deu a possibilidade de integrar o Programa de Educação Tutorial, um espaço fundamental para minha formação profissional e pessoal. Seu exemplo de profissionalismo e dedicação foi de grande influência para mim.

À professora Ana Ângela Farias Gomes, por ter confiado o projeto desta pesquisa ao olhar de uma aprendiz de historiadora. A paciência e generosidade com que compartilhou comigo sua experiência, conduziram este trabalho. Ao professor Luis Eduardo Pina Lima, cujas aulas vêm transformando o meu olhar para a arte e para a educação, me ensinando a sensibilidade e o conhecimento necessários para trilhar os caminhos da docência. Aos professores, Augusto Silva e Francisco José Alves, por seu exemplo profissional e pela atenção com que olharam para este projeto, mesmo quando ele ainda parecia longe de ser concretizado. Suas observações foram de grande relevância para mim.

E agradeço, principalmente, a Deus, por ter colocado cada uma destas pessoas em minha vida, me dando a possibilidade de levantar todos os dias e encerrar este ciclo.

## **RESUMO**

O presente trabalho realiza o levantamento e análise das produções cinematográficas que representaram o Nordeste brasileiro entre os anos de 1910 e 2003. Este período compreende o início das realizações cinematográficas no Brasil, na década de 1910, e uma mudança nesta produção em 2003, com o fim da Retomada do Cinema Brasileiro. Durante essas décadas, o Nordeste foi retratado no cinema nacional através de elementos que salientavam a seca, o cangaço e o fanatismo religioso, um retrato que atribuiu a este espaço, características de região pobre e pitoresca do país. Apesar disso, tivemos dificuldade de encontrar na revisão bibliográfica um trabalho que considere esses filmes como contribuintes para a construção de uma imagem estereotipada sobre a região, o presente trabalho visa, então, colaborar para o preenchimento desta lacuna. Em especial sob a inspiração de ALBUQUERQUE (1999), cujos estudos postularam que a noção de Nordeste que permeia o imaginário da sociedade brasileira foi inventada nas décadas iniciais do século XX, a partir dos interesses de uma elite sulista; FERRO (1979), que apresenta a relevância da produção cinematográfica para a construção do conhecimento histórico; além de CHARTRIER (1988), e o seu conceito de representação. O trabalho compreende quatro capítulos, divididos a partir de recortes temporais que consideraram o contexto cinematográfico brasileiro.

**Palavras- chave:** Cinema; História; Nordeste; Representação.

## **ABSTRACT**

This paper conducts the survey and analysis of film productions that represented the northeast between the years of 1910 and 2003. This period includes the early cinematic achievements in Brazil, in the Decade of 1910, and a change in this production in 2003, with the order of resumption of Brazilian Cinema. During these decades, the Northeast has been portrayed in the national cinema through elements that were dry, the highwaymen and the religious fanaticism, a portrait attributed to this space, poor region and picturesque features of the country. Despite this, we had difficulty in finding in review work that consider these films as contributors to the construction of a stereotypical image about the region, the present work visa, then collaborate to fill this gap. Especially under the inspiration of ALBUQUERQUE (1999), whose studies have postulated that the notion of Northeast that pervades brazilian society imagery was invented in the early decades of the 20th century, from the interests of an elite southern Belle;(1979), which features the relevance of film production for the construction of historical knowledge; Besides CHARTRIER (1988), and your concept of representation. The work comprises four chapters, divided from temporal cutouts that considered the Brazilian film context.

**Keywords:** Cinema; History; Northeast; Representation.

## LISTA DE IMAGENS

<b>IMAGENS 1 E 2-</b> A FILHA DO ADVOGADO .....	21
<b>IMAGEM 3-</b> LAMPIÃO, O REI DO CANGAÇO .....	34
<b>IMAGEM 4-</b> <i>DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL</i> .....	36
<b>IMAGENS 5 E 6-</b> O HOMEM QUE VIROU SUCO .....	45
<b>IMAGEM 7-</b> <i>JUBIABÁ</i> .....	49
<b>IMAGEM 8-</b> <i>CABRA MARCADO PARA MORRER</i> .....	53
<b>IMAGEM 9-</b> <i>BAILE PERFUMADO</i> .....	60
<b>IMAGEM 10-</b> <i>ABRIL DESPEDAÇADO</i> .....	62

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO I - NASCE O NORDESTE NO CINEMA BRASILEIRO.....</b>	<b>15</b>
NORDESTE PITORESCO: DA SECA AO CANGAÇO.....	17
O CICLO DO RECIFE.....	19
PRIMEIRAS IMPRESSÕES.....	22
<b>CAPÍTULO II - O DESENVOLVIMENTO DO CINEMA E DA IMAGEM DO NORDESTE PARA O BRASIL .....</b>	<b>24</b>
OS TIPOS NORDESTINOS DAS CHANCHADAS CARIOCAS .....	25
O NORDESTE NOTICIADO NOS CINEJORNAIS .....	27
O SERTANEJO E O CANGAÇO.....	29
O NORDESTERN.....	30
AS SÁTIRAS .....	33
LAMPIÃO, O REI DO CANGAÇO .....	33
O CINEMA NOVO E O NORDESTE DE GLAUBER ROCHA .....	35
A REGIÃO “PROBLEMA” DO BRASIL .....	37
<b>CAPÍTULO III - DA DITADURA MILITAR À ABERTURA POLÍTICA: UM DISCURSO MAIS CRÍTICO SOBRE O NORDESTE.....</b>	<b>38</b>
CINEMA EM TEMPOS DE DITADURA .....	38
O MIGRANTE EM DESTAQUE .....	40
A BAHIA ENTRA EM CENA .....	45



O CANGAÇO E O SERTÃO.....	49
<i>CABRA MARCADO PARA MORRER</i> .....	50
UM DISCURSO MAIS CRÍTICO SOBRE OS BRASIL E SUA RELAÇÃO COM O NORDESTE .....	53
<b>CAPÍTULO IV- O NORDESTE NA RETOMADA DO CINEMA BRASILEIRO</b> .....	55
O NORDESTE DO CANGAÇO.....	56
O NORDESTE DO SERTÃO.....	59
O NORDESTE DO ATRASO.....	62
O NORDESTE RISÍVEL .....	64
A “COSMÉTICA DA FOME” E O SERTÃO ROMANTIZADO .....	66
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS E NOVOS HORIZONTES DE PESQUISA .....</b>	<b>68</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>71</b>
<b>REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS .....</b>	<b>73</b>
<b>REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS/LISTA DE FILMES CITADOS.....</b>	<b>74</b>

## INTRODUÇÃO

Este trabalho tem início no primeiro semestre do ano de 2014, quando ao ser aprovada na seleção para bolsista do Programa de Educação Tutorial do Departamento de História (PET/UFS) fui, através do Prof. Dr. Dilton Cândido Santos Maynard (DHI/PROGRAD/UFS), então tutor do PET História, apresentada à pesquisa sobre Nordeste e Cinema da Profa. Ana Ângela Farias Gomes (DCOS/PPGCINE/UFS). O tema (cinema e Nordeste) não era pensado por mim para objeto de pesquisa naquele momento (2º período da graduação), quando ainda não sabia ao certo o que queria pesquisar. No entanto, ao ter contato com a ementa, que ressaltava as representações caricaturais e estereotipadas sobre o Nordeste a partir da literatura, da televisão e do cinema, encontrei nela aspectos de identificação. Uma identificação que paira inegavelmente pelo campo pessoal, visto que nasci e fui criada no Nordeste, mas, principalmente, por já ter tido o contato, anteriormente, com filmes, novelas, livros e pinturas a respeito da região, e por reconhecer nelas algo não muito difícil de ser percebido por nordestinos e não nordestinos, isto é, o retrato de um local que se repetia enquanto pobre, por conta da seca, violento, por conta do cangaço, e cômico, pelo sotaque “diferente” de seus habitantes.

O contato com a ementa e com a professora Ana Ângela, ainda nos momentos iniciais do curso, foram fundamentais para que essa pesquisa se concretizasse, visto o extenso recorte temporal que ela agraga, e o tempo que demandou para ser finalizada (três anos e meio).

Pensou-se, então, em um trabalho que analisa as representações do Nordeste no cinema brasileiro, iniciando em 1910, momento em que a região começa a ser instituída para o Brasil, e as primeiras manifestações do cinema nacional começam a ser realizadas. E finalizando em 2003, período chamado por críticos e estudiosos como fim da Retomada do Cinema Brasileiro (ou início da pós-Retomada), que vem a demarcar um momento de mudanças na produção nacional. Abordaremos esse conjunto de produções buscando compreender que leituras eles nos permitem fazer sobre o Nordeste, que esteve presente nas telas do cinema durante toda a história da produção nacional.

Desde as primeiras apreensões fílmicas no Brasil, no início do século XX, vê-se o Nordeste em: documentários produzidos pelo governo federal, salientando as obras

contra as secas, como os cinejornais informativos; filmes de comédia carnavalesca carioca, as chanchadas, sobre a presença de nordestinos no Rio de Janeiro; produções de abordagem crítica do Cinema Novo; filmes de cangaço inspirados nas produções norte-americanas, que ressaltaram a região enquanto espaço de violência; sucessos empreendidos no período de Retomada de Cinema Brasileiro, onde o sertão, a comédia e a seca, são apontados como elementos próprios da região. No entanto, apesar desta vasta produção sobre a região e dos diversos discursos que ela revela, a revisão bibliográfica demonstra a ausência de um trabalho que considere essas obras, em sua totalidade, como significativas para se compreender a imagem que, historicamente, se formou sobre o Nordeste.

Isto é, os trabalhos que foram produzidos sobre a cinematografia a respeito da região, dentro do recorte temporal que trabalhamos, deram enfoque à análise de gêneros cinematográficos específicos. Dídimo (2010), em *O cangaço no cinema brasileiro*, ressaltou as produções cinematográficas que tematizaram o cangaço, fossem produções de ficção ou documentais. Lobo (2006), em *Cultura nordestina, sociedade carioca (Representações de migrantes nordestinos na chanchada, (1952-1961))*, se debruçou sobre as realizações de 1950 e 1960, quando tipos nordestinos estereotipados se repetem nas chanchadas. Silva (2012), em *A representação do Nordeste no cinejornal informativo entre os anos de 1951 a 1954*, frisou as notícias sobre a região em alguns cinejornais que destacaram a ação política para minimizar os sofrimentos dos “flagelados das secas”. E Leal (1982), com *O Nordeste no cinema*, o único que se propõe a apresentar uma análise mais totalizante do conjunto de películas sobre a região. O trabalho, rico em oferecer uma abordagem cronológica dos filmes, segue, porém, a linha de levantamento comentado, e detém-se às produções vistas até os anos do lançamento da obra. Não havendo, então, um trabalho que analise essas e outras produções sobre o Nordeste em seu conjunto, o presente trabalho apresenta-se como uma possível contribuição para se pensar esta lacuna.

No visto até aqui, três palavras-chave norteiam este trabalho e precisam ser esclarecidas. São elas: Nordeste, cinema e representação. A noção de Nordeste que aqui adotamos, está pautada nas reflexões de Albuquerque (1999), onde afirma que o Nordeste, tal qual conhecemos hoje, foi instituído como região na década de 1920, quando a busca por um novo conceito de nacionalidade e os interesses políticos e econômicos da época, impulsionaram o processo que ele chamou de “Invenção do

Nordeste”. A região teria sido “forjada” sob os interesses de uma elite sulista, que enxergava o território nacional sempre tomando como referência os costumes e modos de ser e viver do “Sul”. Dessa forma, tudo o que vinha do chamado “Norte” era encarado como diferente, exterior, algo que fugia dos “costumes originais” dos sulistas. A região foi preterida das transações econômicas, visto que o foco, naqueles anos, estava no Sul, em decorrência do êxito da atividade cafeeira, e passou a ser determinada como parte peculiar da nação em construção. Esse discurso, do Nordeste enquanto pitoresco em seu espaço físico e cultural, foi ainda fortalecido pelas situações de calamidade que a região viveu ao ser acometida por períodos de estiagem e abandono econômico. A imagem da região pobre e peculiar do Brasil, segundo o autor, foi propagada em páginas de jornal, obras literárias e realizações artísticas, chegando também ao cinema.

Em relação a este, entendemos que a relevância da produção audiovisual como uma ferramenta para a construção do conhecimento histórico, tal qual o documento escrito, ganha forma no trabalho de FERRO (1979). Para ele, o filme se apresentara como uma contra-análise da sociedade que o produz, carregando seus signos e vivências. Sendo a história “(...) uma ciência dos homens no tempo” (BLOCH, 1949, p.67), Ferro assinala que o filme, seja ele documental ou de ficção, é história “(...) o imaginário do homem é tão história quanto a história.” (FERRO, 1979, p.86).

Diante dessa perspectiva, o filme enquanto uma obra coletiva constitui-se como um documento social, “texto/discurso cultural” (CARRETERO, 1996), elaborado a partir das proposições e intenções de determinadas culturas e ideologias. Assim, o autor postula que, ao analisar a produção cinematográfica, considerando suas formas de produção, argumento e contexto de realização, torna-se possível compreender o período histórico em que ela foi produzida, bem como as ideologias e interesses do grupo social que a idealizou. Este trabalho, portanto, se apropriará da interpretação de Ferro para pensar quais os discursos que o conjunto de filmes sobre o Nordeste pode revelar.

E, no que tange à representação aqui referida, adotaremos o conceito de Chartier (1988), em *História cultural, entre práticas e representações*, que qualificou representação como mundividência, cosmovisão, que se apresenta em diversos aspectos do social, inclusive nas produções intelectuais. Elas se manifestam de forma coletiva e são altamente partidárias, visto que estão carregadas dos interesses dos grupos que as forjou. Entendemos, assim, o cinema a respeito do Nordeste como uma forma de

representação social da contemporaneidade brasileira, na medida em que, através dele, se manifestaram as formas de ver e pensar a região.

O levantamento dos filmes ocorreu a partir do *Dicionário de Filmes Brasileiros* (NETO, 2002), da *Enciclopédia do Cinema Brasileiro* (RAMOS, 2000) e de recursos online, como: <http://www.cinemateca.gov.br/>, [youtube.com](http://www.youtube.com), <http://www.filmesbrasil.net/> e [www.zappiens.br/](http://www.zappiens.br/). A análise das obras foi pautada pelas seguintes questões: Como a região aparece? (ambientação); como os habitantes da região são representados?; a partir de que elementos a região é identificada? eles (os elementos) se repetem em outros filmes? Para a análise das produções em conjunto, de acordo com o recorte temporal de cada capítulo, foi considerado o contexto histórico e cinematográfico do Brasil no momento em que os filmes foram produzidos. Embora algumas produções documentais de destaque tenham sido abordadas, por se tratarem de importantes registros históricos, foram privilegiadas aqui as produções ficcionais, lançadas nacionalmente. É preciso ressaltar que não se pretende esgotar o tema do Nordeste no cinema, tão pouco construir um trabalho que abarque a totalidade dos filmes sobre a região no recorte temporal proposto. A proposta é pensar, dentro de uma análise cronológica, os filmes sobre o Nordeste como um conjunto, para, desta forma, melhor compreender qual a imagem que eles construíram sobre este espaço.

Considerando estes postulados, por fim, o levantamento e análise das produções de 1910 a 2003 foram realizados em blocos temporais, definidos a partir de sua distribuição nos diferentes períodos do cinema nacional.

No primeiro capítulo, intitulado *Nasce o Nordeste no cinema brasileiro*, serão pensadas as produções de 1910 a 1940, quando as realizações eram ainda rudimentares, mas o Nordeste era retratado através de obras do governo no combate às secas, de aspectos culturais considerados pitorescos, da atividade dos representantes do cangaço, e, destoando de tudo isso, os longas-metragens dos jovens do Ciclo do Recife. Em *O desenvolvimento do cinema e da imagem do Nordeste para o Brasil*, referente a 1950 e 1960, abordaremos a efervescência da atividade cinematográfica que o país presenciou nestes anos, e o Nordeste retratado em diversos gêneros como cinejornais, chanchadas, filmes de ficção inspirados em produções norte-americanas e no Cinema Novo.

No terceiro capítulo, *Da Ditadura Militar à abertura política: um discurso mais crítico sobre o Nordeste*, relacionado às décadas de 1970 e 1980, veremos a visão

crítica de produções que falaram do processo de migração de nordestinos em direção a outras partes do país e a Bahia aparecendo como recorte espacial específico da região. No capítulo final, *O Nordeste na Retomada do Cinema Brasileiro*, referente aos anos de 1990 a 2003, veremos um momento de mudanças na produção nacional, pois o cinema esvazia-se do discurso político dos anos anteriores, voltando-se, entre outras coisas, para temas históricos e dramas pessoais, e o Nordeste aparece de forma abundante, sendo retratado como espaço marcado pela particularidade do sertão. Na conclusão, intitulada *Considerações finais e novos horizontes de pesquisa*, buscou-se organizar as constatações percebidas ao longo da pesquisa em cada capítulo, e avaliar os elementos mais utilizados para identificar o Nordeste no cinema durante as nove décadas aqui analisadas. Além disso, considerando que o período posterior ao da Retomada (o Pós-retomada), é um momento em que novos cineastas e novas formas de retratar o Nordeste surgem, pensaremos sobre os desafios e abordagens que este trabalho demanda para o futuro.

## CAPÍTULO I

### NASCE O NORDESTE NO CINEMA BRASILEIRO

Nos anos da primeira década do século XX, a região Nordeste, tal qual conhecemos hoje, ainda não existia. O Brasil era imaginariamente dividido entre Norte e Sul, regiões separadas por discrepâncias naturais, culturais e econômicas. De um lado o Norte, que apesar de ter vivido um período de intensa produção econômica, sendo talvez a região mais produtiva do país, devido à produção do açúcar, agora sofria por conta da decadência do mesmo. O fim do período imperial, bem como o da escravidão e as consequências da grande seca ocorrida em 1877, trouxe dificuldades para a população nortista. Na posição oposta, o chamado Sul vivia um período de ascensão, grande fluxo migratório, maior parte de ex-escravos, e a promessa de intensa modernização e industrialização, por conta da crescente comercialização do café.

O mundo vivia um cenário pós-guerra, e no Brasil o fim do império e o fracasso gradual da ideia de *Belle époque*, trouxe por parte da elite do país uma necessidade de reafirmação da nação. Um sentimento de nacionalidade impulsionado por um novo conceito de regionalismo que exaltasse as especificidades das diferentes áreas do país. Surge a curiosidade, conduzida pela necessidade, de saber como se vivia nas demais regiões brasileiras e de encontrar em suas características, formas de diferenciá-las, e porque não dizer, rotulá-las. É neste cenário que começa a se formar a noção do Nordeste que conhecemos atualmente, que de forma gradual foi sendo inventado tal qual defende Durval Muniz de Albuquerque Jr., em *A invenção do Nordeste e outras artes* (1999).

Segundo ALBUQUERQUE (1999), o Nordeste, instituído como região na década de 1920, foi inventado pela elite sulista, que enxergava o território sempre tomando como referência os costumes e modos de ser e viver do “Sul”. Segundo o autor, o Nordeste do país era quase sempre visto como uma grande unidade. Uma região onde não havia variação de costumes e linguagem: “Muitas vezes o que se descreve são aspectos, costumes encontrados em um Estado ou uma área, que são apresentados e descritos como ‘costumes do Norte ou do Nordeste’” (ALBUQUERQUE, 1999, p. 42).

Essas impressões a respeito do Norte, eram muitas vezes propagadas pela imprensa sulista por meio de veículos como o jornal O Estado de S. Paulo, que vinculava notícias sobre a região, destacando o mau momento em que vivia,

contrapondo com o período de ascensão em que se encontrava o Sul. Entre essas notícias, ganham destaque na obra de ALBUQUERQUE, duas séries de artigos publicados pelo jornalista Paulo de Moraes Barros. Enviado a Juazeiro ele escreveu *Impressões sobre o Nordeste*, onde além de enfatizar a situação calamitosa da região, chega a falar em uma inferioridade racial dos nordestinos. A outra série, posteriormente publicada, intitulava-se *Impressões sobre São Paulo*, onde o estado sulista é mostrado como uma área inicialmente vazia que teria sido habitada por populações européias, justificando assim a suposta superioridade do local.

A seca é outro aspecto constantemente destacado para diferenciar Norte e Sul do Brasil. O termo “Nordeste” é, segundo ALBUQUERQUE, inicialmente utilizado para apontar a área de atuação da Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas (IFOCS), mas posteriormente passa a designar toda a região. A situação de escassez e calamidade em que viviam algumas áreas do Nordeste, era lembrada, tanto por sulistas, em suas reportagens e discursos, evidenciando as distinções com sua região e convidando a população a fazer doações aos nordestinos, quanto por alguns dos próprios nortistas, que entre comerciantes e empresários, se beneficiavam com o “Discurso da Seca”:

O Nordeste é, em grande medida, filho das secas; produto imagético-discursivo de toda uma série de imagens e textos, produzidos a respeito deste fenômeno [...]. Estes discursos, bem como todas as práticas que este fenômeno suscita, paulatinamente instituem-no como um recorte espacial específico, no país. (ALBUQUERQUE, 1999, p. 68).

Os discursos a respeito das particularidades do Nordeste reverberaram nas produções artísticas da época e contribuíram para a formação de uma imagem sertaneja e triste da região. Obras como *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, que relata a peregrinação de uma família nordestina sofrida com os flagelos e dificuldades causadas pela seca e problemas políticos locais. Ou, *O quinze* (1930), romance mais popular de Rachel de Queiroz, onde as desigualdades e mazelas trazidas pelos grandes períodos de estiagem no Nordeste, no caso desta ficção no Ceará, trazem sofrimentos e limitações para a história de amor protagonista da obra.

No campo cinematográfico, inúmeras produções deste período buscam retratar o Nordeste e os nordestinos, trazendo elementos como o cangaço, o messianismo, a seca e a promiscuidade. O Nordeste, com suas paisagens naturais, e seus habitantes com personalidade dita peculiar e vida sofrida, pareciam o cenário e personagens ideais para



filmes e documentários entre 1910 e 1940. Produções como *Lampião, a fera do Nordeste* (1930) e *Lampião, o rei do cangaço* (1934), além de *Sob o céu nordestino* (1929) e *Brasil Pitoresco: Viagens de Cornélio Pires* (1925), são algumas realizações que mostraram um Nordeste de seca, de violência, de fanatismo religioso e do erotismo. Mas nem todas as películas seguiram esse caminho. O chamado *Ciclo do Recife*, iniciado em 1925, por iniciativa de cerca de 30 jovens na capital pernambucana, fugiram dessa linha de Nordeste como sinônimo de seca, cangaço e sofrimento, para trazer às telas imagens de uma Recife moderna.

Todos esses filmes e tantos outros, que serão posteriormente analisados, bem como as obras e as reportagens acima citadas, contribuíram, uns em maior, outros em menor quantidade, para a construção de uma ideia, muitas vezes estereotipada, do Nordeste e dos nordestinos, para o imagético popular no início do século passado.

## **NORDESTE PITORESCO: DA SECA AO CANGAÇO**

Partindo de um discurso de região da seca, do pitoresco e da calamidade, que vinha se firmando quando se falava do Nordeste do Brasil, produções cinematográficas entre as décadas de 1910 e 1940, buscaram retratar aspectos da região. O Nordeste foi sendo apresentado como a terra das grandes estiagens e da intensa pobreza, destacado como um lugar exótico, distinto de todos os outros no Brasil, por seus habitantes, clima e cultura peculiar.

Dentre os documentários produzidos neste período, alguns se detiveram especificamente aos aspectos naturais e ao problema da falta de água em alguns locais, enfocando, principalmente, as ações promovidas pelo governo em relação à seca. Entre eles, estão *Inspeção de obras contra as secas* (1922) realizado pela Comissão Rondon<sup>2</sup>, *Cultura do algodão na Paraíba* (1925), da Federal Filmes, *Inauguração dos filtros no Açude Acarape do meio abastecimento de água em Fortaleza* (1926), *Obras contra a seca no Nordeste* (1933), *Açudes do Ceará* (1935), *Serviços experimentais de irrigação do Nordeste* (1935), *As construções do Nordeste* (1935), *A lavoura mecânica no Ceará* (1935), todos da ABA Films (produtora cearense). Ainda nessa linha, também foi produzido *Grandes construções e barragens do Nordeste brasileiro* (1936) (sem

---

<sup>2</sup> Comissões formadas em 1890 sob iniciativa do governo federal, com o objetivo de ocupar partes ainda desconhecidas do território brasileiro e defender as fronteiras nacionais. As comissões foram chefiadas pelo Marechal Cândido Mariano da Silva Rondon.

menção a produtora). Segundo Sheila Schvarzman “[...] as obras associam-se à ideia do desastre natural que a ação dos homens e do governo vinha socorrer e corrigir”. (2010, p. 191).

Seguindo o mesmo formato de documentário, houve também produções que buscaram apresentar aspectos culturais da região. Esses aspectos eram frequentemente mostrados como exóticos e particulares desta parte do país. “[...] sobressai um olhar exotizado que busca em cada lugar a expressão das diferenças, a cor local, manifestações julgadas extraordinárias, estranhas” (SHVARZMAN in MATTOS, JAGUARIBE; QUEZADO, 2010 p. 192).

Títulos como *Brasil maravilhoso* ou *Viagens ao Brasil* (1930), *Pega do boi, Juazeiro do Padre Cícero* (1922), de Adhemar de Albuquerque, *Nordeste brasileiro* (1925) e *Sob o céu nordestino* (1929), da Federal Filmes, apresentam as imagens de práticas ditas “folclóricas”, que vão da típica vaquejada até a religiosidade de Padre Cícero. E tudo isso, como lembra Shvarzman (2010), com o “apoio” da seca. Em *Brasil pitoresco: as viagens de Cornélio Pires* (1925), o jornalista, escritor e folclorista brasileiro, especializado em cultura e dialeto caipira, viaja pelo país procurando características peculiares de cada lugar por onde passa. No Nordeste não ocorre de forma diferente, segundo a edição de 28 de janeiro de 1926 do Estado de São Paulo Cornélio Pires,

[...] Fez questão de só filmar aspectos típicos, danças e exercícios de capoeiragem, trabalhos de vaqueiros e hábitos de cangaceiros, em suma: coisas pitorescas do Brasil (O Estado de São Paulo 28.01.1926 cf. Filmografia Brasileira).

Sobre Lampião e o cangaço destacaram-se, *Lampião e o Banditismo no Nordeste* (1927) e *Lampião, a fera do Nordeste* (1930), produzidos por José Nelli, que trazia como principal tema as “maldades” do conhecido líder do cangaço. O documentário *Lampião, o Rei do cangaço* (1936), de Benjamim Abraão, traz imagens reais e bem próximas dos cangaceiros de Lampião, fruto de um contato direto do cinegrafista com o bando de Virgulino. As filmagens mostram de perto Lampião, Maria Bonita e os demais cangaceiros em atividades do cotidiano do grupo: montando o acampamento, transportando água, carregando armas, matando o animal que possivelmente seria seu almoço, dançando.

Nota-se também a encenação de um confronto do bando de Lampião, com outro bando, ou quem sabe, com a polícia. Os cangaceiros correm em meio à mata e atiram em uma direção. O filme segue e após o fim da movimentação, eles avançam sorridentes em direção à câmera, mostrando suas armas. Este último aspecto, aliás, se repete durante todo o filme. Vez ou outra, um dos cangaceiros se detém em frente à câmera mostrando suas armas e vestimentas, demonstrando orgulho de seus ornamentos e curiosidade em relação ao aparelho. Lampião, como o título sugere, é figura destaque no filme, sempre em posição de liderança. É possível perceber o comando que Virgulino representava para o grupo, quando nota-se, por exemplo, a presença de um ou dois cangaceiros do bando apostos ao lado ou atrás dele em diversos momentos da película.

Uma das passagens mais interessantes do filme mostra Lampião e todo o seu bando ajoelhados diante de uma imagem, possivelmente de Jesus, ou de outra figura do cristianismo, realizando preces. Lampião ao centro, com uma bíblia em mãos, lê para o grupo, que ouve atentamente. É possível ver Lampião lendo a bíblia em outros momentos da película. O filme, inicialmente censurado pelo governo Vargas, sob acusação de idolatria à figura de Lampião, foi um sucesso quando lançado nas salas de cinema do Brasil, demonstrando a curiosidade em relação ao líder cangaceiro que dá nome à obra.

## **O CICLO DO RECIFE**

Nem todas as produções cinematográficas dessas três décadas buscaram destacar o Nordeste da seca, da calamidade, do cangaço, da violência e do fervor religioso. Para um grupo de 30 jovens nordestinos, mais precisamente pernambucanos, esses aspectos não precisavam necessariamente estar em evidência em todas as imagens sobre a região. O chamado Ciclo do Recife, trouxe para as telas um Nordeste visto sob a ótica da modernidade, mostrando uma Recife requintada, num formato de cinema que para alguns seguia as produções hollywoodianas.

Iniciado em 1923 por Edson Chagas e Gentil Roiz, também fundadores da produtora Aurora Filme, responsável por boa parte das realizações do Ciclo, o grupo era constituído por jovens jornalistas, servidores públicos, músicos, artesãos, operários,

comerciantes, atores influenciados pelo que FIGUEIRÔA (2010), chamou de “admirável novo mundo”.

A série de filmes tem início com *Retribuição* (1925), de Gentil Roiz. A fita, que demorou dois anos para ficar pronta, trazia as aventuras de um casal que enfrentava bandidos para alcançar um tesouro. O melodrama, ao estilo americano, lançado no Cine Royal, é sucesso de público ficando vários dias em cartaz. A novidade da produção regional empolga não só o público, mas principalmente os participantes do Ciclo, que neste mesmo ano lançam *Jurando Vingar*, de Ary Severo, e *Aitaré da praia*, de Gentil Roiz. O destaque nesta produção fica por conta dos elementos regionais incorporados, como uma resposta às críticas que reclamavam o fato dos filmes anteriores não retratarem “as coisas da terra”:

O filme chamou atenção por introduzir elementos regionais nos quais a realidade da vida dos pescadores nordestinos era destacada e a beleza da paisagem litorânea explorada pela fotografia. (FIGUEIRÔA, 2010, p. 213).

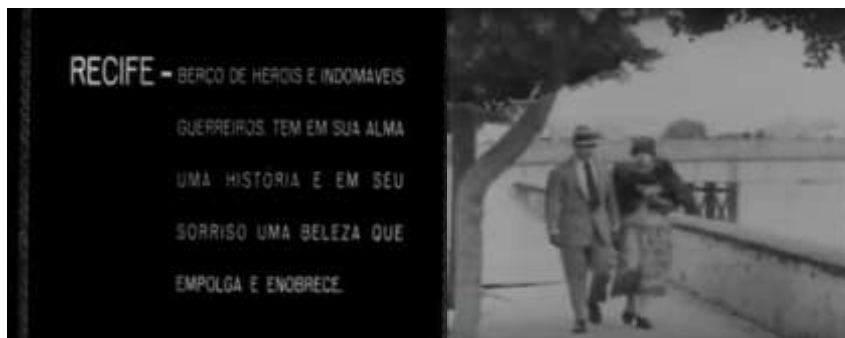
*Filho sem mãe* foi outra da realização deste ano. Produzido por Paulinho Gomes e Tancredo Seabra, retratava um romance que tinha como obstáculo os conflitos entre políticos e cangaceiros. Além deste, nesse ano são lançados, o sacro *História de uma alma*, de Eustórgio Vanderlei, inspirado em manuscritos de Santa Tereza, e *Grandezas de Pernambuco*, da Olinda Filmes. Essa efervescência de produções é gerada, entre outras coisas, pela criação de novas produtoras de cinema. As dificuldades em cobrir os gastos das produções, comprometem a continuação das obras em 1926. O retorno vem em 1927 com a entrada de um novo empresário na Aurora Filmes, e a comédia *Heróis do século XX*, de Ary Severo que, dividida em dois atos, teve como inspiração os filmes americanos de Mark Sennett<sup>3</sup>.

Mas a grande produção deste período ficou por conta da película *A filha do advogado*, dirigida por Jota Soares, na época com apenas 20 anos. O filme é considerado por muitos a realização mais ambiciosa do Ciclo do Recife. A obra, que mistura romance, drama e mistério, trazendo imagens de uma Recife luxuosa, vista sob a perspectiva de uma classe mais alta daquela sociedade. A história se desenrola de forma ágil em cenários requintados, onde a trilha sonora acompanha cada momento da trama, dando um toque especial à produção. Para Lobato (1987),

---

<sup>3</sup> Cineasta americano (1880- 1960) conhecido como *The King of Comedy* ("O Rei da Comédia") por suas produções nos Estúdios Keystone, responsável por lançar nomes como Charles Chaplin.

A trama cheia de surpresas é capaz de provocar fortes emoções na platéia... O desenrolar das ações nos salões elegantes da sociedade recifense e as preocupações moralizantes do enredo são ingredientes bastante favoráveis para que o filme crescesse aos olhos do pessoal da Cinearte, que exercia na época uma forte influência internaciolizante”. (LOBATO, 1987, p. 81-82).



**Imagens 1 e 2.**

**Fonte: Filme *A filha do advogado* (1926).**

O sucesso do filme atravessou o Recife e ele chegou a ser exibido com êxito no Rio de Janeiro e em São Paulo. Apesar disso, no mesmo ano a Aurora Filme decretou falência, e a continuidade das produções se deu por conta da fundação de outra produtora, a Liberdade Filme, por Edson Chagas, Ary Severo e Luiz Maranhão. A realização inaugural da produtora foi *Dança amor e ventura* (1927), de Ary Severo, que trazia muita ação em um romance entre ciganos. Também dirigido por Severo, o filme *Destino das rosas*, chega aos cinemas em 1930, época do início do cinema sonoro e da decadência das produções locais. Assim, o ano de 1931 marca o fim do Ciclo do Recife com a produção *No cenário da vida*, de Mário Mendonça e Jota Soares, segundo Figueirôa:

[...] com o advento do cinema sonoro, o público passou a se desinteressar pelos filmes mudos e a impossibilidade de acompanhar a nova tecnologia impediu que a produção pernambucana tivesse continuidade (FIGUEIRÔA, 2010, p. 216).

O exitoso Ciclo de Cinema do Recife dividiu opiniões. Ainda segundo este autor, a única motivação do grupo era mostrar que era capaz de realizar produções tão boas quanto às americanas. Já para Paulo Cunha, em *Relembrando o Cinema Pernambucano - dos arquivos de Jota Soares* (2006), os filmes do ciclo eram provincianos, mas injetavam na cidade uma tecnologia cosmopolita e faziam com que Recife se acreditasse capaz de se tornar um centro produtor de imagens. Críticas à parte,

é inegável o pioneirismo dos jovens do Recife na produção cinematográfica feita no Nordeste, e a importância que isso teve tanto para uma afirmação da capacidade da produção regional dessa arte, como também retratar um Nordeste além da seca e da violência.

## **PRIMEIRAS IMPRESSÕES**

Desde que a imagem do Nordeste começou a ser construída nas primeiras décadas do século XX, o retrato de uma região pobre, tomada pela seca e habitada por personalidades violentas era o que, frequentemente, habitava o imaginário, principalmente dos residentes do chamado Sul do país. A construção desse discurso sobre a região foi impulsionada, entre outras coisas, por interesses de uma elite nacional, preocupada em construir um novo olhar regionalista que evidenciasse a nação. Esta nação precisava ser constituída por regiões diferentes nos aspectos naturais e sociais. Considerando que, diferentemente do Norte, o Sul, especialmente São Paulo, vivia um período de grande crescimento e modernização, restou à parte Norte, que enfrentava dificuldades por conta da baixa na produção açucareira e as consequências da grande seca de 1877, o papel de região carente do Brasil.

O fortalecimento desse discurso se deu através de reportagens de jornais, obras literárias e produções cinematográficas, que retratavam a região sob a ótica da seca, da pobreza e da violência. Entre os documentários ganham destaque, aqueles ligados ao governo federal, que buscavam mostrar as construções que estavam sendo empreendidas para o enfrentamento dos períodos de estiagem; os que mostravam a natureza e a cultura do Nordeste como pitorescas; e os que ressaltavam o tema do cangaço, colocando sempre em evidência o comportamento selvagem e impetuoso de uma das figuras mais representativas da região neste momento, Lampião.

Apresentando um discurso contrário a esse, esteve o Ciclo do Recife, iniciado em 1923. Além de ser pinheiro nas produções locais, mostrou um Nordeste diferente, moderno, não mais sob a ótica dos sulistas, mas sob o ponto de vista dos próprios nordestinos. A presença do Ciclo do Recife neste momento é curiosa, ainda, pelo fato de ser esse o único espaço onde se produziu longas metragens de ficção no país nestes primeiros anos. Numa gama de documentários que realçavam o Nordeste enquanto ambiente de pobreza e calamidade, vê-se na região, produções consideráveis de uma

arte ainda em crescimento no território nacional, fato que nos ajuda a pensar sobre as contradições dessa representação da região enquanto espaço apenas de miséria e fome.

Compreender o Nordeste, dentro e fora das telas de cinema entre os anos de 1910 e 1940, torna-se, portanto, fundamental para o entendimento da região que foi representada no cinema nas décadas posteriores. Num período que abarcou a *Invenção do Nordeste*, segundo Albuquerque, e a produção das primeiras impressões sobre esse espaço do país, através dos meios de imprensa e entretenimento. Mesmo com uma produção cinematográfica nacional que ainda engatinhava, a região foi amplamente explorada e estas reproduções, tiveram influência na formação da imagem que se construiu sobre a região nas décadas de 1910 a 1940 e nas posteriores. O retrato dessa parte do Brasil, que começa a ser moldado nesse momento, termina por acompanhar a região durante toda a sua história no cinema brasileiro.

## **CAPÍTULO II**

### **O DESENVOLVIMENTO DO CINEMA E DA IMAGEM DO NORDESTE PARA O BRASIL**

Como destacado no capítulo anterior, o Nordeste constituiu-se como elemento de constante retratação no cinema nacional desde as primeiras manifestações de produções fílmicas no Brasil, sendo representada nas telas através de imagens que salientaram, principalmente, a seca, as ditas peculiaridades culturais e a vida de representantes do movimento do cangaço, sendo Lampião o mais retratado.

Essa busca do Nordeste e das características associadas à região como cenário para filmes no Brasil, permanece nos anos em que se desenvolve a atividade cinematográfica nacional, chegando às décadas de 1950 e 1960, anos em que o cinema brasileiro viveu momentos de efervescência de produção, alcance de público e movimentos cinematográficos, com o auge dos cinemas de bairro, a atividade dos grandes estúdios e as realizações do Cinema Novo.

Na política, esses anos vivenciaram intensas oscilações no cenário nacional, que principia com os ideais de desenvolvimento dos planos do segundo mandato de Getúlio Vargas e termina na eminência de um processo ditatorial que ainda se estenderia por mais duas décadas.

No Nordeste, o processo de fragilidade econômica e problemáticas sociais que se estabeleceu a partir dos primeiros anos do século XX, com a decadência da produção açucareira e a ocorrência dos períodos de estiagem, termina por se distender dos anos de 1950 em diante, quando a região é atingida por três grandes períodos de seca entre 1951 e 1959.

O cangaço, eminente da região, tendo perdido suas forças a partir de 1940, ainda figurava fortemente no imaginário social. Além disso, outro elemento se expande em grande medida nesses anos, a migração. Os ideais de industrialização das políticas de Vargas, Juscelino Kubitschek e dos militares da ditadura, terminam por levar um grande número de nordestinos para os centros urbanos do Sudeste.

O cenário descrito acima, reverbera nas representações cinematográficas sobre a região, nestes anos, que abarcaram uma grande diversidade nas produções



nacionais. Notam-se, então, tipos estereotipados de migrantes nordestinos nas comédias carnavalescas, as chanchadas, produzidas principalmente no Rio de Janeiro. Nos Cinejornais Informativos, produzidos pela Agência Nacional, vê-se a eminência de notícias que destacavam a ocorrência das secas no sertão nordestino e o impacto que elas causavam no que eles chamaram de “flagelados” do Nordeste. A ênfase destas realizações estava nas ações governamentais em prol de melhorias para a região. O cangaço, a exemplo dos anos anteriores, continua a ser tema de destaque, mas nestes anos de forma mais efusiva, com apreensões que iam, desde aventuras ficcionais, aos moldes dos filmes de faroeste norte-americano, até a abordagem crítica e alegórica do Cinema Novo.

Todas essas produções evidenciaram a presença constante do Nordeste durante as décadas de 1950 e 1960 na cinematografia nacional, revelando quais as representações sobre a região se faziam perceber no imaginário social da época, e corroborando em considerável medida para que estereótipos nordestinos e atributos de violência, miséria e fome, estivessem associados a esta parte do Brasil.

## **OS TIPOS NORDESTINOS DAS CHANCHADAS CARIOCAS**

Chanchada é o nome que caracteristicamente se deu aos filmes de comédia brasileira que tiveram seu auge de produção na década de 1950. Nestes filmes, a musicalidade e o carnaval, eram alguns dos elementos que se faziam presentes. As chanchadas ganharam à simpatia do público brasileiro em um momento de grande alcance do cinema no país, “O Brasil possuía, no período, o terceiro menor valor [ingresso] da América Latina e colocava-se entre os dez primeiros países quanto ao número de salas de exibição.” (LEITE, 2005, p. 71, grifo nosso).

Muitos dos sucessos produzidos dentro deste gênero, foram lançados pela produtora carioca Atlântida, fundada em 1941, que revelou nomes notórios no cinema nacional, dentre eles Grande Otelo, Oscarito, Dercy Gonçalves e Zé Trindade, foram popularizados a partir de sua atuação nestes filmes.

A presença do Nordeste nestas produções se fez, não através de uma representação da região, como em outros filmes analisados neste trabalho, mas, principalmente, a partir da retratação de personagens nordestinos em território sulista. Esses personagens constituíam-se, em sua maioria, em migrantes que moravam na

capital carioca, representados com características que eram tomadas como exclusivas dos moradores do Nordeste do país, formando assim tipos estereotipados de nordestinos.

Segundo Lobo (2006), em trabalho a respeito da representação do migrante do Nordeste nas chanchadas, há em diversas produções deste gênero, a permanência de alguns tipos nordestinos que se apresentam como naturalizados. A nordestina com traços de valentia “mulher macho” aparece em películas como *O camelô da rua larga* (1958), de Eurides Ramos, *No mundo da Lua*, de mesmo ano, de Roberto Farias, e *O batedor de carteira* (1960), de Aluizio de Carvalho. O deputado nordestino com oralidade excessiva, presente em *Na corda bamba* (1957), também de Eurides Ramos, e *Virou Bagunça* (1960), de Watson Macedo. Há ainda, segundo o autor, estereótipos por características físicas, a ideia do nordestino “cabeça chata”. No filme *Virou Bagunça*, um trio de músicos nordestinos é dispensado de um show de TV sob a justificativa de que “Seus diretores não queriam um “cabeça-chata” na tela de sua emissora, porque o “povo” iria pensar que os seus televisores estavam com defeito” (LOBO, 2006, p. 163).

O determinismo regional faz-se notar também, através dos personagens interpretados por Zé Trindade, pseudônimo do ator soteropolitano, Milton da Silva Bittencourt. Há nele uma constante afirmação de “esperteza”, que estaria diretamente ligada a sua procedência baiana. Em *Entre de gaiato* (1959), *Marido de mulher bôa* (1960), e *Mulheres à vista* (1959), dirigidos por J. B. Tanko, isso fica ainda mais evidente no personagem. “Baiano burro nasce morto”, “O papai aqui não dorme de touca”, “Quem nasce na Bahia escorrega, mas não cai”, são algumas das expressões utilizadas por ele.

Essas representações reforçam a presença de estereótipos de nordestinos que já se faziam conhecer e continuaram a se repetir não apenas no cinema, “o discurso veiculado pela chanchada, a nível da totalidade, esta[ria] em consonância com a ideologia dominante da sociedade brasileira da época” (CHAIA, 1980, p 39. apud LOBO, 2006, p. 170-171) As chanchadas foram um conjunto de filmes de grande sucesso no cinema nacional. Além de ser um gênero visto como popular, por seus temas simples, misturados ao humor e a musicalidade do carnaval, elas foram intensamente produzidas num período que, como afirma Leite (2005), o acesso ao cinema era beneficiado pela grande quantidade de salas de exibição e ingressos baratos,

contribuindo, assim, para a popularização de características que acabam tornando-se comuns para denominar os vindos do Nordeste.

## **O NORDESTE NOTICIADO NOS CINEJORNAIS**

Os cinejornais constituem-se em um filme jornalístico de curta duração, entre oito e dez minutos aproximadamente, que, assim como nos filmes documentais, apresentam um roteiro pré-estabelecido, bem como a presença de narração. Este formato de filme esteve presente no cinema brasileiro desde os primeiros anos de sua atividade, a partir de 1910, e exerceu um papel de considerável importância para a manutenção de uma atividade cinematográfica, visto que, foi a partir da captação de recursos adquiridos nestas produções, que outras realizações puderam ser empreendidas, permitindo certa continuidade da atividade fílmica no Brasil.

Foi a partir da década de 1930, com a atuação presidencial de Getúlio Vargas durante o Estado Novo, que o governo passou a estender sua atuação também para o setor cultural e chega ao cinema. Neste sentido, iniciativas como a instauração do Decreto Nº 21.240, de 1932, que tornou obrigatória a exibição de filmes nacionais educativos nas salas de cinema, e a criação do INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo) em 1936, foram empreendidas pelo presidente. A partir da criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) em 1939, as ações do atual governante brasileiro são destacadas nos filmes informativos, constituindo-os “(...) na tradução em imagens das principais realizações do Estado Novo, com destaque para o presidente Getúlio Vargas, os ministros de Estado, as inaugurações de obras, e as cerimônias e festas oficiais” (LEITE, 2005, p. 44).

O segundo mandato do presidente (1951-1954), também contou com a forte propaganda governamental através do cinema. As metas de superação dos problemas sociais e econômicos do país e a consequente modernização do Brasil, por meio das iniciativas do Estado populista, ganharam destaque nas produções. O Nordeste, que sofria com os grandes períodos de estiagem e com problemas econômicos, também presenciou iniciativas governamentais, e estas foram igualmente registradas nos cinejornais.

Os filmes, a partir de 1945, passam a ser produzidos pela Agencia Nacional, órgão governamental que substituiu o DIP, e funcionam como uma espécie de resumo

dos principais acontecimentos da semana, podendo também, trazer temas específicos, como a inauguração de obras públicas, visitas presidenciais e datas comemorativas. A partir das apreensões no portal *Zappiens.br*, projeto do Comitê Gestor da Internet no Brasil para divulgação de conteúdos digitais de diversas instituições, foi possível localizar os cinejornais informativos, datados de 1950 e 1960, que retrataram o Nordeste.

Em análise desses filmes nota-se que a seca é o tema mais latente. Durante a maior parte dos cinejornais analisados, os períodos de grandes estiagens do Nordeste são apontados como o principal problema da região, e as ações empreendidas pelo governo apresentam-se como fundamentais para solucioná-los.

Em *Amparo aos flagelados*, de 1951, são apresentadas as ações em prol das vítimas da seca no Ceará. Os “flagelados” e “criaturas”, como são definidos os sertanejos durante todo o filme, aparecem em situação de calamidade. A atuação da Legião Brasileira de Assistência, órgão de assistencial público fundado pela primeira dama Darcy Vargas em 1942, em providenciar recursos para melhorias na região, é então destacada, “*É uma tarefa humanitária que, felizmente, ganha agora um ritmo intenso*”, diz a narração, reforçando que a iniciativa deve seus méritos a administração atual do país. A questão da seca é retratada em outros informativos como o grande problema da região, uma catástrofe que dificulta a vida dos “flagelados”. O governo apresenta-se, neste contexto, como o promotor da modificação do aspecto econômico da região e do progresso da mesma. Um elemento fundamental na luta do sertanejo contra a miséria.

Há um destaque para as construções realizadas pelos órgãos federais: usinas hidrelétricas, estradas, portos, açudes. Além da ênfase para a figura do líder presidencial, que aparece na maioria dos vídeos em visita às áreas onde as obras estão sendo empreendidas. Vargas, Café Filho, Juscelino Kubitschek ou alguns dos militares do pós 1964, são exaltados por seus feitos na região.

É preciso salientar também, que, nestas apreensões, é possível observar um destaque para aspectos da beleza natural e das atividades culturais no Nordeste. No cinejornal nº 80 S/N, de 1967 na sessão “Aspectos das praias de Fortaleza do Ceará”, são destacadas as belezas naturais da capital. O mesmo ocorre com Salvador e com Recife, esta última lembrada como a “Veneza brasileira”.

Modo geral, os cinejornais analisados funcionaram como objeto de propaganda dos governos que atuaram nas décadas aqui destacadas. A região Nordeste, vítima da seca e de problemas sociais, foi colocada nestas produções como espaço de catástrofe climática e de intensa calamidade. O governo vigente surge neste cenário como provedor de melhorias para a população nordestina, determinada por adjetivos como, flagelados, modestos e humildes, nas descrições destas realizações.

## O SERTANEJO E O CANGAÇO

O cangaço, presente principalmente no Nordeste do Brasil, a partir da segunda metade do século XIX até os anos de 1940, pode ser considerado um dos movimentos rebeldes de maior representatividade da história do país. Caracterizado pela formação de bandos armados que percorriam a região fazendo valer seus interesses ou os de seus mandantes, está, em considerável medida, ligado a ascensão do trabalho livre no Brasil, as disputas por terras nas regiões rurais do Nordeste, as dificuldades econômicas que a região enfrentava nesse período, mas não apenas a isso. Segundo constata Gilberto Freyre em prefácio a *Guerreiros do Sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil*, um dos trabalhos mais aclamados a respeito do banditismo social, escrito por Frederico Pernambucano de Mello:

(...) o pesquisador Frederico Pernambucano de Mello ascentua- não ter havido cangaço e sim cangaços. Não ter havido cangacismo e sim cangacismos. Do mesmo modo que não havia um tipo único de honra a ser vingada pelo sertanejo através do cangaço e sim vários tipos de honra a que, entretanto, correspondem a vinganças quase sempre as mesmas. (FREYRE, 1984).

O movimento, bem como as personalidades que se tornaram conhecidas a partir dele, constituíram-se em elementos característicos do Nordeste do país e, sendo assim, foram representados também nas produções cinematográficas do Brasil sobre região. Desde os anos de 1920, como destacado no capítulo anterior, é possível perceber a representação do cangaço nas telas nacionais. As produções *Filho sem Mãe* (1925), *Lampião, a fera do Nordeste* (1930) e *Lampião, o Rei do cangaço* (1934?), são alguns exemplos dessas realizações.

É somente a partir na década de 1950, porém, que é possível observar uma grande quantidade de películas que abordaram o cangaço nordestino. Percebe-se,

principalmente, os filmes de ficção e aventuras inspiradas no *western*<sup>4</sup> americano dos anos 1950, que caracterizam a maior parte das produções sobre o assunto nesse período. Além deles, comédias e produções documentais também levantaram o tema, formando um conjunto extenso de filmes que retrataram o cangaço durante as décadas de 1950 e 1960.

## O NORDESTERN

O termo acima citado foi, segundo Dídimo (2010), cunhado pelo crítico de cinema Salvyano Cavalcanti de Paiva, na década 1960, e pode ser utilizado para designar as produções a respeito do Nordeste que, visivelmente, sofreram influência das produções norte-americanas em sua formação narrativa. É uma versão tipicamente brasileira do *western* americano, onde o *cowboy* é o cangaceiro e as terras estadunidenses o sertão nordestino. O conjunto das produções brasileiras que reproduziram o cangaço a partir de 1950, com elementos narrativos que possuíam características comuns entre si, importadas em considerável medida das películas americanas, formaram o gênero brasileiro que mais retratou o nordeste do país, o *Nordestern*.

Nestas produções os conflitos entre policias e cangaceiros, as intensas sequências de disputas armadas e a trilha sonora que caminha paralela ao desenrolar das narrativas, podem ser fortemente observadas. A partir da tabela abaixo é possível notar as produções deste gênero que foram lançadas entre os anos de 1950 e 1960.

Filme	Direção	Ano
O Cangaceiro	Lima Barreto	1953
A morte comanda o cangaço	Carlos Coimbra	1960
Três cabras de Lampião	Aurélio Teixeira	1962
Nordeste Sangrento	Wilson Silva	1963
Lampião, o Rei do cangaço	Carlos Coimbra	1963
O cabeleira	Milton Amaral	1963

---

<sup>4</sup> Gênero clássico do cinema americano que teve início no final do século XIX e alcançou grande êxito nas décadas posteriores. Pode ser caracterizado, entre outras coisas, pela presença do personagem clássico do *cowboy*, por seus temas que remetiam aos conflitos que a sociedade norte-americana presenciava na época, a corrida do ouro, é um deles. As sequências de ação com tiros e correria e a trilha sonora que acompanha fielmente os acontecimentos das tramas, são aspectos desse gênero.

Entre o amor e cangaço	Aurélio Teixeira	1965
Riacho do Sangue	Fernando de Barros	1966
Cangaceiros de Lampião	Carlos Coimbra	1967
Maria Bonita, a Rainha do cangaço	Miguel Borges	1968
O cangaceiro Sanguinário	Osvaldo de Oliveira e Sérgio Ricci	1969
O cangaceiro Sem Deus	Osvaldo de Oliveira	1969
Meu nome é Lampião	Mozael Silveira	1969
Corisco, o diabo loiro	Carlos Coimbra	1969
Quelé do Pajeú	Anselmo Duarte	1969

Estas películas apresentam tramas da vida dos cangaceiros do Nordeste buscando, muitas vezes, contar a trajetória de personagens emblemáticos do movimento, como Lampião, Cabeleira, Corisco e Maria Bonita. Nestas narrativas é possível identificar diversos elementos comuns na retratação da região e dos nordestinos.

O Nordeste é nessas produções um grande contraste entre as grandes extensões do verde da vegetação e as imensas áreas de terra seca. Na maior parte das imagens, estão presentes cenários não habitados, que são palco de conflitos entre cangaceiros e policiais. As vilas ou pequenas cidades retratadas, são invadidas e quase sempre deterioradas em decorrência destes conflitos.

Há ainda nestas obras, uma nítida separação entre o sertanejo e o cangaceiro. O primeiro é o cidadão comum, que vive na zona rural, constantemente pressionado, vezes pelo poder policial, vezes pelo terror dos cangaceiros. Estes sertanejos sofrem as consequências de não atenderem aos interesses de um ou de outro grupo, tendo suas propriedades invadidas, seus bens depredados, sua família e sua vida perdidas por ação de algum deles.

Já o cangaceiro, figura de destaque no total das produções, é apresentado em todas elas com requintes de extrema violência, por vezes sadismo e selvageria. Há neste grupo de personagens, uma divisão entre aqueles que parecem sentir prazer na vida que levam e nas atrocidades que praticam, e aqueles que adentraram no movimento por razão de alguma forte circunstância, mas que não sentem prazer nos atos que cometem, algo como o vilão e o herói vingador, comuns nos filmes norte-americanos.

Em *O cangaceiro*, filme emblemático desse período que marcou o início das produções deste gênero, Teodoro (Alberto Ruschel) é o herói que, não conformado com

o sequestro da professora Olívia (Marisa Prado), resolve salvá-la opondo-se ao chefe do bando, Galdino Ferreira (Milton Ribeiro). Em *O cabeleira* esse conflito fica ainda mais evidente. O personagem título, que entra no cangaço ainda criança forçado por seu pai, mostra-se sempre duvidoso em cometer os crimes de assassinato e por vezes pensativo com os atos que empreende. Seu pai, em contrapartida, parece sempre firme e seguro, mesmo quando pratica atrocidades. *A morte comanda o cangaço* e *O cangaceiro sem Deus*, também seguem essa linha de heróis que aderem ao movimento para vingar sua família ou por obrigação, e se vêm coagidos a cometer certos crimes. Este conflito ocorre, inclusive, com o personagem mais retratado nessas produções, o líder Lampião.

No filme *Lampião, o rei do cangaço*, destinado a contar a trajetória de vida do cangaceiro, o líder entra para o banditismo após ter membros de sua família assassinados por policiais. Ele não é retratado nesta película com os requintes de crueldade de *Meu nome é Lampião*, por exemplo. Neste filme, percebe-se um Virgulino mais ameno e humano, movido, principalmente, pela inconformidade com as condições sociais do povo nordestino, e que só comete crimes violentos quando se sente “forçado” a isso, “*Como governador acabo com a injustiça. Com coronel e macaco perseguindo o povo*”, afirma o personagem em dado momento do filme.

A polícia, apesar de quase sempre exercer uma função secundária nessas produções, também se apresenta como elemento determinante para compreender a imagem sobre o Nordeste que elas apresentam. Mesmo estando em posição contrária aos cangaceiros, sempre destacados por seus crimes violentos, os policiais não podem ser entendidos como a parte “boa” nas histórias dessas narrativas, visto que, cometem atos tão violentos quanto os próprios membros do cangaço. No já mencionado *Lampião, o Rei do cangaço*, a polícia promove injustiças e mata com crueldade os que não lhe fornecem informações sobre o paradeiro dos cangaceiros. Em *Corisco, o diabo loiro*, isto fica evidente durante o diálogo entre a personagem Dadá e o coronel que a captura juntamente com seu companheiro Corisco: “*Coronel: Cangaceiro é bicho e soldado caçador; Dadá: Caçador mata também e às vezes sem necessidade*”.

O Nordeste destas realizações é, portanto, uma terra sem lei, onde as injustiças sociais imperam e levam a população da região a viver reféns das lideranças policiais e de cangaceiros, ou a tornar-se um deles para livrar-se delas. Apesar da separação entre os que parecem viver por prazer no banditismo e os que se apresentam como “obrigados” a recorrer a este caminho para vingar suas mazelas, ao fim, o que ocorre



geralmente, é que todos se tornam iguais na condição de criminosos violentos e na maior parte dos filmes terminam de forma trágica.

## **AS SÁTIRAS**

Houve também as produções que retrataram o cangaço de forma bem humorada em contraponto aos dramas do *Nordestern*, tais quais, *O primo do cangaceiro* (1955), de Mário Brasini, *Os três cangaceiros* (1961), de Victor Lima, *O lamparina* (1964), de Glauco Mirko Laurelli e *Deu a louca no cangaço* (1969), de Nelson Teixeira Mendes. Os filmes são decorrentes das chanchadas, que ganharam destaque no cinema nacional a partir de 1950, e foram protagonizadas por nomes como Mazzaropi, Grande Otelo, Castrinho, Ronald Golias, entre outros.

Nestas produções, a exemplo dos filmes de aventura já relatados, os cangaceiros são temidos pela população, porém, a maior parte deles foge às características de violência e selvageria. Eles são em sua maioria os protagonistas das tramas que, por acidente ou vingança, acabam por inserir-se entre cangaceiros e se portam de forma atrapalhada, envolvendo-se em confusões.

O Nordeste nessas realizações está ainda mais próximo do oeste americano. O jeito manso e hostil, a fala arrastada e a “valentia” do sertanejo são amplamente explorados nestes filmes.

## **LAMPIÃO, O REI DO CANGAÇO**

Desde as primeiras produções cinematográficas sobre o Nordeste é possível perceber a presença dos filmes documentais. Em relação à aparição do cangaço neste gênero entre os anos 1950 e 1960, duas produções se destacam: *Lampião, o rei do Cangaço* (1959) e *Memória do cangaço* (1964). O primeiro foi oficialmente produzido em 1936 pelo libanês Benjamim Abraão, a partir de um contato direto com o bando do líder cangaceiro. O filme foi censurado pelo governo Vargas, sendo recuperado no final da década de 1950 pela Al Ghiu Filmes. A produção apresenta imagens de Lampião e seu bando em atividades cotidianas no acampamento. Na recuperação do arquivo, foi acrescentada ao filme uma trilha sonora, bem como uma narração. Segundo Dídimo (2010), esta última vinha de forma descritiva às imagens, apresentando o cangaço como

deplorável e como injusta a vida no sertão, mas ressaltando que estava ocorrendo uma enérgica redenção proporcionada pelas “autoridades modernas”. Para o autor, “Esse discurso se concretiza como discurso civilizatório do Governo Federal, em que a necessidade de extinção do cangaço, arcaico para a época, era meta prioritária para a construção de um país moderno” (DÍDIMO, 2010, p. 181). Nesse sentido, um importante registro histórico de Benjamim Abraão do início da produção cinematográfica no Brasil (As únicas imagens em movimento que se tem de Lampião e seu bando), são recuperadas anos depois de sua produção e censura, como forma de



**Imagem 3**  
**Fonte: filme**  
***Lampião, o rei***  
***do cangaço***  
**(Versão da**  
**Cinemateca**  
**Brasileira,**  
**2007).**

contribuir para propaganda do governo nacional.

Ao contrário deste, *Memória do cangaço*, dirigido por Paulo Gil Soares no interior do estado da Bahia, buscou relatar aspectos da trajetória do movimento. Constituindo-se como um “filme pesquisa”, o documentário contou com o depoimento de pessoas que vivenciaram o movimento, entre eles, José Rufino, coronel que perseguiu e matou diversos cangaceiros. Além da participação de especialistas, como o professor Estácio Lima, diretor do Museu de Antropologia da Universidade da Bahia. Os cangaceiros são apresentados como heróis sociais que lutavam contra as organizações agrárias e sua aliada, a volante. Há uma contextualização da existência do movimento pelo diretor: “*O sertanejo é um homem abandonado a sua própria sorte, nada lhe resta se não a desesperança ou a rebeldia*“, afirma a narração. Os atos de crueldade da polícia são, assim, mais enfatizados que os dos cangaceiros nessa produção. Estes são retratados, a partir dos depoimentos, como um produto das circunstâncias de dificuldades que viviam no sertão.

## O CINEMA NOVO E O NORDESTE DE GLAUBER ROCHA

A eminência do movimento denominado Cinema Novo, ocorre no Brasil a partir dos anos finais da década de 1950. Tendo seu surgimento desencadeado num momento de efervescência dos movimentos estudantis e de uma mudança no quadro político nacional, a nova forma de fazer cinema se apresenta propondo uma mudança nas formas estéticas da 7ª arte que se produzia no Brasil, colocando-a como ferramenta para a discussão crítica dos problemas sociais vivenciados no país.

A transformação a partir da proposta cinemanovista, estaria em uma liberdade de expressão estética em detrimento dos padrões de filmes que seguiam um modelo hollywoodiano, “Desta forma, o filme nacional poderia se libertar das amarras, das imposturas e das artificialidades do cinema norte-americano” (LEITE, 2005, p. 96). As películas seguiriam então padrões distintos das chanchadas dos grandes estúdios e dos filmes do *Nordestern*, visivelmente influenciados pela estética da indústria estadunidense.

Dentre os diretores que se destacaram no desenvolver desta proposta cinematográfica, é imprescindível citar Glauber Rocha, que figura ainda como um dos mais importantes nomes da história do cinema brasileiro. Glauber, partindo das prerrogativas do cinema novo, produziu algumas das obras símbolos do movimento, sendo *Deus e o Diabo na terra do Sol*, de 1964, a mais aclamada.

A proposta do nacionalismo crítico do cinema novo priorizou dois cenários do Brasil, as regiões rurais, destacadas principalmente na primeira fase do movimento até 1964, e o espaço urbano, notório após o golpe militar, a partir de 1965. Na primeira fase, o Nordeste aparece constantemente retratado e suas questões sociais são colocadas abordadas sob ótica crítica. As problemáticas da região são enfatizadas, mas não apenas como palco base para o desenvolvimento da história narrada, como em muitos dos filmes de cangaço influenciados pelo *western*, por exemplo. Elas são postas em questão através de uma linguagem simbólica e alegórica. A seca, o messianismo, o coronelismo e o cangaço, aparecem com frequência nestas obras.

Em *Deus e o diabo na terra do sol*, o vaqueiro Manuel (Geraldo Del Rey) indispõe-se com o coronel da região que afirma efusivamente “a lei sou eu”, o vaqueiro em resposta diz “que lei é essa que não defende o que é meu?”. A posição de incomodo dos personagens frente à realidade que presenciam está em todo o filme, seja no teor dos

diálogos, no olhar languido e semblante cansado de Rosa (Yoná Magalhães) ou nos cantos tristes dos seguidores religiosos.



**Imagem 4**

**Fonte: Filme *Deus e o diabo na terra do sol* (1964).**

O cangaço e o messianismo apresentam-se como pontos de fuga para o sertanejo incluído neste contexto. No filme *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* de 1969, Glauber aproxima esses dois elementos, muitas vezes colocados como antagônicos apontando-os como “(...) parte de um mesmo grupo, estão unidos numa sociedade oprimida que clama por justiça” (DÍDIMO, 2010, p. 239).

As obras *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, *Os fuzis* (1963), de Ruy Guerra, e o premiado *O pagador de promessas* (1962), de Anselmo Duarte, também se destacaram dentro da proposta estético-política do cinema novo, que representou o Nordeste de forma distinta das películas que retrataram a região até então. Não que esses filmes tenham deixado de apontar um Nordeste tomado pela seca, pelo cangaço e pelo fanatismo religioso, mas essas representações foram agora problematizadas por uma estética “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” que, mais que uma trama, evidenciava em cada tomada, feições lânguidas, animais esqueléticos e uma população que sofria com as mazelas da região, trazendo para o Brasil “a consciência de sua própria miséria” (ROCHA, 1965, p. 3). No caso de *O pagador de promessas*, essa representação muda à medida que Anselmo Duarte,

diferentemente de Glauber e Ruy, por exemplo, vai destacar não o sertão e a seca, mas a religiosidade do nordestino, ambientando sua obra na cidade de Salvador, cenário que vai ser mais frequentemente retratado nos anos seguintes, através de adaptações das obras de Jorge Amado.

## **A REGIÃO “PROBLEMA” DO BRASIL**

A partir da análise das produções cinematográficas no Brasil que buscaram retratar o Nordeste do país entre 1950 e 1960, nota-se uma considerável quantidade de realizações e uma notável pluralidade nas formas de abordagem da região. Entre chanchadas, cinejornais e as variações nas representações sobre o cangaço, inúmeros registros são encontrados revelando quais elementos da região se faziam presentes no imaginário social destes anos e de que forma eles se apresentavam.

Os tipos nordestinos levantados pelas chanchadas cariocas evidenciando estereótipos geralmente utilizados com conotação negativa e determinista para caracterizar os provenientes da região. A referência à seca dos cinejornais informativos, destacando as mazelas dos “flagelados” em prol da propaganda do governo. O Nordeste sem lei dos filmes do *Nordestern*, onde os crimes terminavam quase sempre tragédia e apareciam como único fim possível para o nordestino.

As realizações do cinema novo apresentam-se destoantes destes filmes quando propõe uma abordagem mais crítica e menos conformista e naturalista das problemáticas da região, não deixando, porém, de salientar de forma incisiva suas problemáticas.

Estas apreensões revelam que os aspectos de identificação do Nordeste do Brasil constituíram-se, nas décadas aqui analisadas, por características que denotavam miséria, pobreza, fome, violência, atributos que corroboraram, entre outras coisas, para a construção da imagem deste espaço como “região problema” do país, por exemplo. Este momento destaca-se, portanto, como espectador do fortalecimento das diferenças entre “Norte” e “Sul”, que começam a ficar mais latentes nestes anos, devido o desenvolvimento da imprensa e do cinema, bem como do processo de industrialização dos estados vistos como centrais do Brasil, São Paulo e Rio de Janeiro. Este processo de discrepância econômica das regiões, torna-se mais acentuando a partir de 1970, com o fortalecimento da Ditadura Civil Militar.

## **CAPÍTULO III**

### **DA DITADURA MILITAR À ABERTURA POLÍTICA: UM DISCURSO MAIS CRÍTICO SOBRE O NORDESTE**

Decretado oficialmente em 1º de abril de 1964, o golpe civil militar aplicado ao governo de João Goulart durou duas décadas e implicou em uma série de mudanças políticas, sociais e culturais no Brasil. Após a tomada do poder, os militares, através dos Atos Institucionais (AI), passaram a anular ou modificar direitos anteriormente garantidos pela Constituição, sendo o AI-5 de 1968, o que mais fortemente demonstrou a atuação da nova gestão governamental no país. O documento tinha um caráter extremamente repressor em relação aos considerados “subversivos”, isto é, todos que se manifestavam contrários ao governo ditatorial.

Através destes decretos, e demais iniciativas amparadas por seu poder governamental, os militares vão criar diversos órgãos que possibilitaram a produção e o controle de atividades culturais, como forma de utilizá-las para legitimar seu governo. Paradoxalmente, estas iniciativas incrementaram uma perspectiva nacionalista, que por caminhos tortuosos valorizou a produção artística nacional. Dentre os campos de atuação destas ações, observa-se o cinema, já utilizado fortemente como arma de propaganda ideológica no Brasil, a partir do governo de Getúlio Vargas com o Instituto Nacional de Cinema Educativo, o INCE (em âmbito internacional, o mesmo ocorreu nos Estados Unidos e na União Soviética, após a Segunda Guerra Mundial). As ações dos militares não significaram, porém, as únicas a impulsionar a produção cinematográfica no país. Nestes anos, além das instituições criadas pelo governo militar destinadas à produção e distribuição de filmes, outros movimentos de gêneros diversos surgiram, com obras que discutiram problemáticas da política e da sociedade brasileira, fazendo, deste momento frutífero para a produção nacional.

### **CINEMA EM TEMPOS DE DITADURA**

Como visto no capítulo anterior, a produção cinematográfica no Brasil entre o final dos anos 1950 e decorrer da década de 1960, viveu anos de uma intensa produção, que abarcou um amplo conjunto de gêneros cinematográficos e grande acesso da

população aos espaços de exibição. Ao emergir o golpe militar, a produção no Brasil vai ser marcada pela criação de instituições por parte do governo militar, e a atividade de cineastas vinculados ao Cinema Novo e ao Cinema Marginal, além de movimentos como o da Boca do Lixo em São Paulo.

No que concerne aos investimentos do governo militar, eles ocorreram através da criação de instituições voltadas para o processo de regulamentação da produção e exibição de filmes no país, como o Instituto Nacional de Cinema, INC (1966-1975) e a Embrafilme (1969-1990) (LEITE, 2005). Havia por parte dos militares, um discurso que os definia como um governo de revolução vitoriosa, não radical, que objetivava recuperar o Brasil em seus diversos aspectos (Ato Institucional Nº 1, de 9 de abril de 1964). Isto também se aplicava quando se pensava as iniciativas voltadas para as atividades culturais,

(...) as políticas culturais deveriam estar voltadas para a cultura brasileira, que deveria ter o olhar dirigido ao regional e ao nacional, além de incentivar a produção cultural, preservando manifestações culturais genuinamente brasileiras, alicerces da identidade nacional. (HINGST, 2003, pg. 175).

As iniciativas em relação à produção cinematográfica são amparadas, portanto, dentro de uma lógica nacionalista que colocava o governo como beneficiador e provedor de ações que enaltescessem o Brasil, sua sociedade, economia e cultura, semelhante a Getúlio Vargas, nas políticas empreendidas no Estado Novo. Neste sentido,

Os militares também viam o controle da produção cinematográfica brasileira, através dos filmes educativos e de longa-metragem, como uma das estratégias relevantes para se disseminar valores e padrões da sociedade brasileira. (Idem, 2003, pg. 178).

Isso não significa, porém, que as atividades voltadas para o cinema nacional nesse período, estiveram sob iniciativa única e total dos militares. Como já mencionado anteriormente, o Brasil já contava com um aparato grande de cineastas e uma produção vasta. Iniciativas como a criação do INC e da Embrafilme, foram também, resultados das reivindicações deste grupo ainda em anos anteriores (LEITE, 2005).

Em relação à produção que emerge nestes anos, ela ficou por conta de filmes que se colocaram ou não a discutir o momento político vivenciado no país. Vemos então, a série de filmes do grupo Os Trapalhões, campeões absolutos da bilheteria nacional nestes

anos. Há também as produções decorrentes do Cinema Novo, ou fortemente influenciadas por ele, além de realizações do Cinema Marginal e da Boca do Lixo em São Paulo, que nasceram das propostas de um cinema essencialmente brasileiro, e fora dos padrões americanos para a produção cinematográfica.

O fato é que, fosse de acordo com os objetivos dos militares de enfatizar a cultura nacional, o que acabou deixando uma janela aberta para um movimento como o Cinema Novo de retratar as problemáticas sociais e culturais do país, ou não seguindo a nenhuma dessas vertentes especificamente, o Brasil foi amplamente retratado e discutido no cinema destes anos. Uma produção que abarcou filmes históricos, produções voltadas para os problemas sociais e urbanos, adaptações literárias, obras onde temas regionais foram representados, entre outras questões. O Nordeste vai, então, ter lugar neste amplo conjunto de obras, sendo mostrado através de uma filmografia que enfatizou a migração da população da região em direção à expansão industrial, prometida pelas grandes metrópoles urbanas. As adaptações das obras de Jorge Amado, que apresentaram a Bahia como espaço particular no Nordeste, fundamental na construção do povo brasileiro. E realizações que ambientaram o cangaço e o sertão, retratando problemas em relação à posse da terra na região.

## O MIGRANTE EM DESTAQUE

Se entre os anos de 1950 e 1960, o que se observa é a retratação de alguns tipos nordestinos estereotipados como migrantes nas chanchadas produzidas no Rio de Janeiro, nos anos de 1970 e 1980 o conjunto de filmes que dão destaque à presença de nordestinos na região Sudeste do Brasil cresce consideravelmente. Essas décadas presenciaram um intenso aumento do fluxo migratório de nordestinos para outras regiões do país. A migração interna no Brasil neste período, cresce cerca de 18% em relação a década de 1960, como assinalam os dados abaixo:

**Evolução do Número de Migrantes  
Brasil: 1940/ 1980 (milhões)**

<b>Década</b>	<b>Migração Interna (milhões)</b>	<b>População Brasileira</b>	<b>Migração interna pop. Brasileira %</b>
1940	3,4	41.165.289	8,5



1950	5,2	51.941.767	10,3
1960	12,5	70.070.457	18,2
1970	29,5	93.139.037	31,7
1980	40,0	119.070.865	33,6

Fonte: CEM (Centro de Estudos Migratórios), 1988.

Obs: Nos censos de 1940/50/60/ migrante é conceituado como aquele que não reside no Estado onde nasceu. Já nos censos de 70/80, migrante é aquele que não reside no município onde nasceu. (VALE;LIMA E BONFIM, 2004, p. 23).

Ainda na década de 1950, Celso Furtado apontava a ocorrência da migração nordestina. À frente de projetos como “A operação Nordeste” e Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), Furtado vai demonstrar através de uma minuciosa análise, a disparidade nos níveis de desenvolvimento do Nordeste e do Centro-Sul do Brasil.

O ritmo de crescimento da economia nordestina, nos últimos decênios, vem sendo substancialmente inferior ao da economia do Centro-Sul. No decorrer do período que se inicia em 1948, a diferença tem sido aproximadamente de 1 para 2. Projetadas essas tendências, chegamos a 1970 com uma renda *per capita* de menos de 120 dólares no Nordeste e de cerca de 440 no Centro-Sul. (FURTADO, 2009, p. 84).

A intensa migração é, portanto, justificada pelas discrepâncias no desenvolvimento econômico das regiões brasileiras, averiguado por Furtado. Nos anos de 1970 e 1980 o êxodo no Nordeste,

(...) relaciona-se, antes de tudo, com a expulsão generalizada de "moradores" dos engenhos e com as oportunidades ainda maiores de migrações inter-regionais, voltadas para trabalhos assalariados de baixa qualificação durante a época do milagre econômico. (VALE; LIMA E BONFIM, 2004 p. 32).

Não por acaso então que nestes anos de ocorrência da ditadura civil-militar, o número de obras cinematográficas que retrataram a presença do nordestino em cidades do Sudeste do país, mais precisamente São Paulo e Rio de Janeiro, aparecem constantemente no cinema nacional. Ainda em 1966, *A grande cidade* ou *As aventuras e desventuras de Luzia e seus três amigos chegados de longe*, de Carlos Diegues, já contava a história de quatro nordestinos, Luzia, Calunga, Jasão e Inácio de Loyola, que saem de estados do Nordeste fugindo da seca ou em busca de outra qualidade de vida. Com exceção de Calunga, que mudou-se para o Rio de Janeiro ainda criança, e adaptou-se ao local, transitando pela vida boêmia que a cidade oferecia, os outros três terminam

por ter seus sonhos frustrados, exercendo trabalhos manuais, como Luzia e Inácio, ou seguindo a vida crime, como o vaqueiro Jasão. Tiverem seus valores moras e religiosos confrontados com os da metrópole carioca, e habitando em regiões periféricas do lugar.

Em relação aos anos de 1970 e 1980, analisaremos seis películas, em que o migrante nordestino aparece como protagonista de tramas, que, de forma explícita, abordaram as problemáticas que permearam sua presença no espaço das grandes metrópoles urbanas, fora de sua região de origem. Tratam-se dos filmes, *O amuleto de Ogum* (1974), de Nelson Pereira dos Santos, *Prova de fogo* (1980), de Marco Antônio Altberg, *O homem que virou suco*, (1980) de João Batista de Andrade, *As aventuras de um Paraíba*, (1983), de Marco Antônio Altberg, *O Baiano fantasma* (1984), de Denoy de Oliveira e *A hora da estrela*, (1985), de Suzana Amaral.

As seis obras listadas desenvolvem-se a partir do argumento que assinala um personagem nordestino que sai de sua terra natal em busca de melhores condições de vida em uma grande capital do país. Em todos estes filmes, portanto, o nordestino é um elemento estranho em um ambiente do qual ele não faz parte, mas onde procura integrar-se, a fim de obter melhorias. É possível distinguir essas obras em dois grupos, um onde o protagonista vindo do Norte é diferenciado por suas predisposições religiosas, e outro onde essa distinção entre o nordestino e os demais personagens se dá por elementos tidos como naturais de sua personalidade, isto é, seu sotaque, sua forma de vestir e agir no interior da metrópole.

No que tange ao primeiro grupo, as produções *O amuleto de Ogum* e *Prova de fogo*, não trazem como foco a condição social do nordestino, embora, os protagonistas de ambas as obras sejam migrantes vindos desta região. A produção privilegia a relação dos personagens com a religião, mais precisamente a umbanda. Em *Prova de Fogo*, o alagoano Mauro (Pedro Paulo Rangel) é diferenciado por sua relação com as entidades umbandistas e sua capacidade de incorporá-las. Já em *O amuleto de Ogum*, Gabriel (Ney Santana) é motivo espanto por ter o “corpo fechado”. Vindo da Bahia, onde ocorreu o ritual que lhe garantiu tal capacidade, o rapaz passa por diversas situações passíveis de morte, sem que nada lhe aconteça.

Alguns fatores merecem ser lembrados em relação a esses filmes. O primeiro é o fato de que, mesmo sendo a umbanda uma religião originária do Sudeste, mais precisamente da primeira metade do século XX no Rio de Janeiro, e intensamente praticada nesta região, foi recorrido para protagonistas dos filmes, apresentados por sua forte relação com essa prática religiosa, personalidades vindas do Nordeste do Brasil.

Segundo, é que, diferente das demais películas aqui analisadas, nestas não são atribuídos aos personagens nordestinos sotaques estereotipados, e embora fique claro que estes são migrantes do Norte, quase não se faz menção à origem dos personagens. A principal particularidade, neste sentido, está em *Prova de Fogo*, onde, diferente de todas as outras histórias protagonizadas por migrantes nordestinos vistas aqui, o protagonista em questão apresenta-se como alguém que em termos sociais conseguiu se adaptar à metrópole, trabalha em um banco da cidade e frequenta a universidade.

Já em *O homem que virou suco*, *As aventuras de um Paraíba*, *O baiano fantasma*, e *A hora da estrela*, o que dá destaque ao nordestino é puramente a sua origem, amplamente caracterizada por seu sotaque, sua forma de vestir e agir, dita particular, e sua não adaptação às formas de trabalho e relacionamentos impostos pela grande cidade. Nestas obras, os personagens que habitam as capitais do Sudeste, demonstram não compreender a diferença espacial dos migrantes do Nordeste, baiano, paraibano, alagoano, é tudo a mesma “coisa”, fala presente em três destas quatro produções.

Nestes filmes, os nordestinos são elementos estranhos no ambiente da cidade grande. Eles resguardam o sotaque, as vestes, os valores, distintos dos habitantes metropolitanos, e terminam por não se adequar em termos profissionais e sociais: seja a virgindade de Macabéa (Marcelia Catarxo) e os erros de ortografia que a torna constantemente passível de demissão em sua profissão de datilógrafa; a poesia de Deraldo (José Dumont), que não apresenta-se como um trabalho socialmente aceitável dentro do espaço da grande cidade; a honestidade de Lambusca, também vivido por Dumont, que faz com que ele não perceba estar trabalhando para uma quadrilha de criminosos; ou a vontade de Zé (Caíque Ferreira) de se tornar artista, e as atividades que exerce para consegui-lo. Tudo os torna destoantes dos naturais da metrópole, e os faz passear por este cenário sem encontrar identificação e meios efetivos de sobrevivência nele. Na maior parte destes filmes, os nordestinos apresentam uma postura de resistência em relação às formas de vida e relacionamento na grande metrópole, onde não conseguem alcançar as aspirações ambicionadas.

No entanto, apesar de representados como estranhos na metrópole, os protagonistas são figuras comuns nela, isto é, eles são apenas um entre os vários nordestinos apresentados nos filmes, todos na mesma condição de pobreza. Este aspecto é explorado nas produções a partir do núcleo de vivência e trabalho dos nordestinos nas tramas. Eles residem em áreas periféricas, onde diversos outros migrantes também

moram ou trabalham. Em *O homem que virou suco*, por exemplo, em uma de suas tentativas de permanência em um trabalho registrado, Deraldo encontra-se no alojamento da obra com diversos nordestinos. Como único alfabetizado no local, ele lê e responde às cartas enviadas por suas famílias. Assim também em *As aventuras de um Paraíba*, Zé, ao chegar ao Rio de Janeiro e ser recebido por seu amigo Zé Preto (Lourival Félix) em uma favela da cidade, percebe que é mais um dos diversos nordestinos que seu conterrâneo acolhe no local.

Ainda falando sobre os ambientes onde os migrantes estabelecem moradia ao chegar às cidades, vê-se nestes filmes, que ela se dá sempre em espaços periféricos e marcados pela pobreza, onde trabalhadores, em sua maioria operários, naturais de regiões do Norte e Nordeste ou de outros países da Europa, residem em condições precárias. As riquezas das metrópoles paulista e carioca são apresentadas, então, como não possíveis para estes personagens, como visto claramente na sequência final de *O Homem que virou suco*, quando a panorâmica mostra, primeiro, a São Paulo das periferias e da pobreza, ponto onde está o protagonista Deraldo, e vai distanciando-se até chegar à modernidade dos grandes arranha-céus.



**Imagens 5 e 6**

**Fonte: *O homem que virou suco* (1980).**

Assim, mesmo em São Paulo ou Rio de Janeiro, símbolos do urbanismo e desenvolvimento tecnológico, passam a existir espacialidades marginalizadas e pobres; ou seja, são construídas representações de espaços nestas cidades para que estes migrantes habitem, como se fossem trazidos elementos da marginalização do Nordeste para determinados lugares, na prática funcionam como espaços de marcação identitária. (ABREU, 2015, p.77).

Vê-se, portanto, o nordestino inserido no espaço da grande cidade como figura marginalizada dentro dela. Ele é mais um dos diversos grupos de trabalhadores em busca de espaço neste cenário, no qual não se adapta às suas formas de vida e de trabalho. Se nas décadas de 1950 e 1960, o nordestino retratado era, em sua maioria, a figura estereotipada, que sonhava com a fama e o estrelato no Rio de Janeiro, nas duas décadas posteriores o que se nota é a tentativa de inserção dele no mercado de trabalho. Nesse processo, na maioria das vezes, exerciam funções ligadas a tarefas manuais ou envolvendo-se, conscientemente, como em *O amuleto de Ogum*, ou inconscientemente, como em *O baiano fantasma*, com atividades criminosas. Representações que terminam por apresentar o nordestino como figura não incluída dentro da vida metropolitana e urbana da sociedade contemporânea.

## A BAHIA ENTRA EM CENA

A concepção do Nordeste enquanto uma região onde predominava uma unidade homogênea de clima, povo e cultura, esteve presente no imaginário social desde que este espaço aparece como uma demarcação específica no país. Como já analisou Albuquerque, (1999), o Nordeste é concebido e divulgado para o Brasil como um “filho das secas”, isto é, uma delimitação territorial do país onde este fenômeno predominava sem exceções. A região que se constrói para o imaginário social, portanto, é aquela onde predomina a miséria, e as diferenciações climáticas, populacionais e culturais de seus estados, não existiam. Como ressaltado no tópico anterior a respeito dos migrantes, baiano, paraibano, pernambucano, cearense, sergipano, era “tudo a mesma coisa”.

(...) nos filmes **O amuleto de Ogum** (1974), **O homem que virou suco** (1980) **Prova de fogo** (1980) **O sexo nosso de cada dia** (1981), **O baiano fantasma** (1984) e **A hora da estrela** (1986), todos produzidos entre as décadas de 1970 e 1980, ou seja, posteriores ao Decreto supracitado, (Decreto nº 67.647, de 23 de Novembro de 1970, que definiu as cinco regiões geográficas brasileiras) trazem a terminologia —norte/nortista para se referir ao Nordeste e ao nordestino, o que demonstra que, aparentemente, a dissociação geográfica ainda estava sendo assimilada. (ABREU, 2015, p.82, grifo nosso).

Assim, o Nordeste visto no cinema brasileiro até então, seguia essa visão homogênea da região, apresentando os nordestinos com a expressão equivocada de

“nortista”, e explorando o sertão como espaço comum e definidor deste espaço. Apesar disso, as duas décadas aqui analisadas, trouxeram para as telas um conjunto de filmes que vão demarcar um espaço específico e passível de diferenciação cultural do Nordeste, a Bahia. Ainda na década de 1960, este espaço já havia sido destaque através de *O pagador de promessas* de Anselmo Duarte, em 1970 e 1980, esse conjunto de filmes é composto em sua extensa maioria por adaptações de obras literárias, de autoria de Jorge Amado.

Essas obras, publicadas originalmente entre o final dos anos de 1950 de decorrer da década de 1960, encaixam-se no momento de renovação do romance social brasileiro, marcado fortemente pela Semana de Arte Moderna de 1922, quando aspectos da formação social brasileira são discutidos sob novo olhar,

Nasce uma literatura com mais ousadia formal, mais humor, e que reelabora o folclore com dados oferecidos pelo contexto mais imediato. A literatura dialoga com a não ficção — com autores como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda ou Caio Prado Junior — e ocorre uma verdadeira libertação do recalque histórico e do oficialismo literário. Nesse movimento, a obra de Jorge Amado recebe lugar especial, transformando-se num dos pilares de uma revolução que era, agora, também literária. (SCHWARCZ; GOLDSTEIN, 2008, pg. 64).

Os filmes baseados em obras de Jorge Amado, entretanto, nem sempre conseguem alcançar a coerência política de seus livros. É o que veremos em: *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), de Bruno Barreto, *Tenda dos milagres* (1977), de Nelson Pereira dos Santos, *Gabriela* (1983), também de Barreto, *Jubiabá* (1987), também de Pereira dos Santos e *Os pastores da noite* (1977), de Marcel Camus.

Assumidamente ativista da esquerda, Amado vai participar do processo de criação dos filmes desta lista que tiveram a direção de Nelson Pereira dos Santos. Suas obras vão abrir espaço para a discussão de temas como a miscigenação social brasileira, as heranças da escravidão no país, a capoeira, e a religiosidade, através do sincretismo religioso entre o catolicismo e as religiões de matriz africana, com destaque para o candomblé. Além disso, ser possível observar nessas produções, aspectos como a sensualidade, o samba, o carnaval, a culinária, tidos como próprios da nação brasileira. Todos esses elementos, aparecem ligados a um recorte espacial específico -a Bahia- cantada em boa parte desses filmes por artistas representantes do estado nesse período e nacionalmente conhecidos, como Gal Costa e Gilberto Gil.

Oooo Bahia, Oooo Bahia

De mãos dadas eu vou, Bahia  
Com meus companheiros, vadiar na noite e te namorar  
Ooo Bahia, Oooo Bahia  
Saravá, meu amor, Bahia  
Tem pitanga verde, tem mangaba doce perfumando o ar  
Nas tuas negras ancas quero vadiar  
Nas ruas, nas estrelas, nas ladeiras  
Do teu mar  
Eeee Bahia  
Oooo Bahia, Ooo Bahia  
(Venice)

São as estrofes que introduzem *Os Pastores da noite*, cantadas pela atriz Mira Fonseca trajada de Orixá.

Os tipos criados por Jorge Amado, reproduzidos nestes filmes, vão conter características apresentadas como próprias do Brasil por esse autor, isto é, personagens de origem mestiça, de personalidade com forte teor de sensualidade e devotos dentro do sincretismo religioso. Seus protagonistas trazem ainda, uma resistência rebelde, que, se por um lado causam espanto aos valores da sociedade vigente, ao final, encontram espaço em seu grupo social. É o caso da liberdade sexual de Gabriela e Vadinho, de *Dona Flor*, a luta e a resistência às discriminações raciais de Pedro Arcanjo, de *Tenda dos milagres* e Baldo, de *Jubiabá*. Além das aproximações religiosas entre o catolicismo e o candomblé, presente em todos esses filmes, mostrando como se transitava pelas duas crenças. Como Luceres, de *Jubiabá*, que recebe Oxalá no terreiro e vai à missa na igreja da cidade. E Massú, de *Os Pastores da Noite*, que briga para batizar no catolicismo seu filho, cujo padrinho é o orixá Exú.

A cidade de Salvador, em especial o Pelourinho, é o grande cenário destas produções. Uma cidade boêmia, onde predominam, além da já comentada religiosidade, as rodas de samba, festas de carnaval, bebidas e sexo. E os personagens, em sua grande parte negros, interpretados por atores baianos, exercem trabalhos informais ou estão envolvidos em práticas religiosas, ou de esportes hoje reconhecidos, como box e a capoeira. Outros, praticantes do ativismo político ou da prostituição. Atividades

exercidas por negros ou mestiços marginalizados após a abolição da escravidão no Brasil.



**Imagem 7**  
**Fonte: *Jubiabá* (1987).**

É desta forma, portanto, que começa a se estabelecer cinematograficamente um recorte espacial no Nordeste, que não se resume ao sertão, mas à Bahia, posteriormente encarada como um ambiente cultural de destaque dentro do país por sua representatividade histórica. Este espaço, embora nos filmes seja retratado a partir de uma população miscigenada e pobre, não é destacado por meio da dor e da miséria, como visto até aqui nos filmes que ambientam o sertão nordestino. Em oposição a isso, a Bahia vai se colocar como espaço de riqueza cultural, base da formação social brasileira, e caracterizada pelo espírito festivo, boêmio, sexual e religioso de sua população.

Apesar disso, é preciso salientar que essa reprodução da Bahia e seus habitantes, pode fomentar diversos estereótipos, tão nocivos quanto os que resumem o Nordeste à miséria do sertão. A personalidade festiva dos personagens, sua inclinação para a sensualidade, e a prática de atividades pouco aceitas na sociedade da época (box, capoeira, prostituição e mediunidade), que se reproduzem em todos esses filmes, podem atribuir a este espaço e aos indivíduos, a naturalização de características como a lasciva, a boemia e a pouca disposição para a prática de trabalhos aceitos dentro da sociedade contemporânea. Podendo assim, alimentar pensamentos que sugerem o baiano como preguiçoso, festeiro e de inclinação sexual. Algo próximo da representação do personagem baiano Zé Trindade, vivido por Milton da Silva Bittencourt nas chanchadas



dos anos de 1950, retratado quase sempre como malandro, irreverente e conquistador de mulheres.

## O CANGAÇO E O SERTÃO

Os filmes denominados a partir da expressão *Nordestern*, caracterizados por retratar a vida de representantes do cangaço nordestino através de elementos narrativos e estéticos dos longas-metragens do western norte-americano, como visto no capítulo anterior, tiveram seu auge de produção em 1960, tendo como marco inicial a obra *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, produzido pelos estúdios da Vera Cruz. No decorrer dos anos do regime militar, percebe-se uma relativa diminuição desses filmes em relação à década de 1960, porém há ainda uma constância em sua produção em 1970.

Esse gênero cinematográfico vai, nestas décadas, levar para as telas o sertão nordestino, tão fortemente explorado em documentários e longas-metragens de comédia e drama nos anos anteriores, e pelo o Cinema Novo, que agora em sua segunda fase, direciona sua abordagem para problemáticas do espaço urbano.

Notam-se então obras como *Faustão* (1971), de Eduardo Coutinho, *Jesuíno Brilhante, o cangaceiro* (1972) de William Cobbett, *Os cangaceiros do vale da morte* (1978) de Apollo Monteiro, *O cangaceiro do diabo* (1980) de Tião Valadares, e *Luzia Homem* (1988) de Fábio Barreto. São filmes que conservam de modo geral o formato deste gênero nas décadas anteriores e retratam o cangaço dentro do espaço do sertão, ligado à seca e à luta por terra, com enredos baseados, principalmente, por histórias de vingança.

As sátiras sobre o movimento também vão continuar a ser produzidas em filmes de apelo cômico ou erótico, como em *O cangaceiro trapalhão* (1983) de Daniel Filho, *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* (1987) de Roberto Farias, e *As cangaceiras eróticas* (1974) de Roberto Mauro.

É interessante ressaltar que neste período surge no cinema nacional um novo espaço ligado à vivência sertaneja, o interior de Minas Gerais. Os filmes também retrataram o espaço rural, com personagem de trajes e sotaque característicos do que se veio a chamar de caipira. São exemplos desses, *Inocência* (1983), de Walter Lima Jr.

como adaptação do romance regionalista de mesmo nome, de Visconde de Taunay, publicado em 1972, *Noites do Sertão* (1984), de Carlos Alberto Prates Correia e *A marvada carne* (1985), de André Klotzel.

Portanto, embora a figura do nordestino tenha sido amplamente retratada neste período como migrante, dentro do espaço das grandes metrópoles do Sudeste, e no festivo e cultural cenário da Bahia, o cangaço e o sertão continuam presentes, apesar de agora em menor quantidade que nos anos anteriores. Estes filmes continuaram a pintar o sertão ligado à violência do cangaço e a calamidade causada pela seca. Outro sertão também aparece com maior ênfase neste período, o do estado de Minas Gerais. Este, apesar de ser caracterizado como espaço de costumes antigos e personagens com sotaque e trajes específicos, assim como no sertão nordestino, apresenta-se mais verde, menos sofrido e menos passível de caricaturas em sua representação.

## **CABRA MARCADO PARA MORRER**

Já foi colocado nas considerações iniciais deste trabalho, que ele está voltado, primordialmente, a analisar as produções ficcionais de longa-metragem produzidas a respeito do Nordeste brasileiro, dentro do recorte temporal estabelecido, isto é, 1910 a 2003. No entanto, todas as vezes que produções documentais foram destaque e apresentaram-se como relevantes para se falar de determinado momento social e cinematográfico do Brasil em relação ao Nordeste, foi necessário falar destes filmes. Assim ocorreu com as produções documentais que marcaram o início da representação do Nordeste no cinema brasileiro entre 1910 e 1940, bem como com os Cinejornais que noticiaram a região durante a década de 1950. Aqui também, vê-se a relevância de observar *Cabra marcado para morrer* (1984) de Eduardo Coutinho.

É preciso constatar que entre 1970 e 1980, diversos filmes documentais foram produzidos a respeito do Nordeste e dos variados temas que, nestes anos, foram apresentados como característicos da região. Sobre a migração nordestina, produziu-se *Migrantes* (1972), de João Batista Andrade, *Morte e vida de Severina* (1977), de Zelito Viana, *Pau pra toda obra* (1977), de Augusto Selva e Reinado Volpato, entre outros. Sobre o cangaço *A mulher no cangaço* (1976), de Hermano Penna e, *A Musa do cangaço* (1982), de José Humberto Dias, também foram destaques. Todos esses citados e os diversos outros produzidos sobre essas temáticas, poderiam ser mais amplamente

abordados aqui. No entanto, consideramos que, por sua representatividade enquanto documento histórico e estético do período *Cabra marcado para morrer* precisa ser tratado em particular.

O documentário começa em 1964, quando Eduardo Coutinho e representantes do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), e do Movimento de Cultura Popular de Pernambuco, decidem produzir um filme sobre o assassinato do paraibano João Pedro Teixeira, líder fundador da primeira liga camponesa na Paraíba na luta contra a propriedade latifundiária. Num período onde a luta pela posse da terra e a associação de camponeses em prol destas, era considerado sinal de ameaça comunista, as gravações foram interrompidas pela tomada do poder dos militares, tendo seu material filmado apreendido, e trabalhadores rurais e integrantes da equipe de filmagens presos pelos representantes do governo. As acusações eram de subversão comunista internacional cubana, para a produção de material que ensinaria os camponeses a decapitar e fuzilar com apoio do governo de João Goulart.

17 anos depois, já em 1984, com o regime militar chegando ao seu final e a abertura política, ocorre o lançamento do filme. Retornando ao local, Coutinho e sua equipe elaboraram, ao invés de um longa-metragem ficcional com teor de denúncia, um filme documental. Neste, registraram, a partir de relatos orais, a trajetória do elenco que participaria da ideia inicial do filme, desde a perseguição em 1964 até o momento. Mesclando imagens anteriormente filmadas, com o presente de cada uma das figuras retratadas, resgatando assim, os acontecimentos que envolveram a morte do líder camponês.



### Imagem 8

Fonte: *Cabra Marcado para morrer* (1983).

Através da narração do processo de construção do filme, ainda na década de 1960, e depoimentos dos camponeses, Coutinho relata como a eminência do golpe alterou a vida dos camponeses envolvidos da história que deu respaldo ao projeto. Um destaque especial é dado a Elizabeth Teixeira, viúva de João Pedro Teixeira.

Elizabeth foi perseguida pelos militares porque estava envolvida na luta pelos direitos do trabalhador rural e contra a opressão dos donos de terras. Foi também considerada uma subversiva; precisou se esconder e assumir outra identidade, tornando-se uma clandestina. Ela passou a se chamar Marta Maria da Costa e mudou-se para o município de São Rafael, interior do Rio Grande do Norte (DANTAS, 2008, pg. 54).

Elizabeth conta como se escondeu da perseguição do regime, e do medo que a fez, durante muitos anos, esconder da população de São Rafael sua verdadeira identidade e a existência de seus filhos, dos quais teve que se afastar.

Além de Elizabeth, outros camponeses envolvidos no projeto inicial do filme foram perseguidos por militares ou pelos senhores de engenho ao qual estavam submetidos. *Eu disse: - Coronel, aqui não tem nada de comunista aqui, nem cubano, nem nada. Aqui tem um povo morrendo de fome, doente sofrendo, como eu mesmo estou doente. Tá ouvindo? Que precisa de remédio e de comer, esse povo daqui. E liberdade e terra pra trabalhar*, diz trabalhador rural no filme, lembrando quando teve sua casa invadida por integrantes do exército. O filme traz ainda relatos de tortura e prisão de camponeses, além das histórias dos filhos de Pedro Teixeira e Elizabeth, que com a morte do pai e a perseguição da mãe, dispersaram por outros locais do país sem ter conhecimento de sua origem.

*Cabra marcado para morrer* vai marcar então, dois períodos cruciais dentro da ditadura militar: seu início em 1964, que impediu a produção do filme, considerado subversivo, e o final do regime em meados da década de 1980, que permitiu, 17 anos depois a concretização do projeto. Neste ínterim, o filme vai registrar, através da história do assassinato de João Teixeira, e da perseguição de demais camponeses paraibanos, as bases que fundamentaram o regime civil militar no Brasil. Evidenciando as problemáticas envolvendo a luta pela posse da terra das populações rurais no Nordeste, a violência dos militares em relação à suposta ameaça comunista, bem como

suas formas de repressão, o documentário, vencedor de diversos prêmios nacionais e internacionais, ainda nos anos 80, aparece como importante registro da memória dos camponeses nordestinos, e deste período da história do Brasil.

## **UM DISCURSO MAIS CRÍTICO SOBRE O BRASIL E SUA RELAÇÃO COM O NORDESTE**

É possível caracterizar as décadas de 1970 e 1980, como um período marcado por produções que emitiram discursos críticos a respeito da região. Embora estejamos falando de um momento amplamente conturbado para se assumir publicamente posturas que contrariassem as noções de sociedade e moral do governo militar, a maior parte dos filmes que tiveram como tema o Nordeste brasileiro, carregaram em suas narrativas, discursos políticos sobre a região.

A postura crítica dos filmes de Denoy de Oliveira e João Batista Andrade em relação às dificuldades e discriminações sofridas por migrantes nordestinos em São Paulo e no Rio de Janeiro, por exemplo, destacando os espaços periféricos e a exploração de mão-de-obra de trabalhadores nesse espaço. As adaptações das obras de Jorge Amado, que levaram às telas a exaltação à miscigenação, ao samba, ao candomblé e à capoeira, elementos nem sempre aceitos dentro da cultura brasileira. E a representatividade de *Cabra marcada para morrer*, como obra emblemática da memória das lutas camponesas no Nordeste, denotam que os filmes destes anos levaram às telas a problematização da discrepância no desenvolvimento social da região, o preconceito com as bases culturais e religiosas do Brasil, ligadas à Bahia, e a luta em relação à propriedade latifundiária, latente ainda hoje no nosso país.

Que essas produções tenham sido exibidas, não significa que não passaram pelo crivo do governo militar, vide o exemplo da violência e repressão em torno de *Cabra marcado*. Estando submetidas às suas instituições, praticamente metade dos filmes aqui citados, tiveram algum tipo de censura aplicada pelo governo militar. No entanto, as formas de repressão encontraram resistências, que se tornaram ainda mais possíveis por conta da má formação dos agentes da censura e do enfraquecimento da repressão nos anos finais do regime.

Portanto, o que se observa nas duas décadas da ditadura inaugurada em 1964 em relação ao Nordeste, é uma região ainda destacada como decadente economicamente, como nos anos anteriores. Porém essas questões vão se apresentar na maior parte dos filmes destes anos, contextualizadas dentro dos problemas sociais e culturais do país, e não isoladas no espaço do sertão, como vistos nos primeiros capítulos desse trabalho.

## CAPÍTULO IV

### O NORDESTE NA RETOMADA DO CINEMA BRASILEIRO

O final da década de 1980 e início dos anos 1990, representou um período crítico para a produção cinematográfica nacional. Marcados pelos momentos finais da Ditadura Civil Militar e início da abertura política, estes anos presenciaram o encerramento das atividades de importantes instituições de gestão e produção do cinema brasileiro. Entre elas, a Fundação do Cinema Brasileiro, o Conselho Nacional de Cinema (CONCINE) e a Embrafilme, ambas criadas durante os anos de poder dos militares e que agora eram extintas como parte da “política de cultura” do então presidente Fernando Collor de Mello.

Junto a essas iniciativas, Collor extinguiu o Ministério da Cultura, dando fim aos investimentos neste setor, e fazendo com que a produção de cinema no Brasil chegasse a quase zero. Este momento é denominado por críticos e pesquisadores como “derrocada do cinema brasileiro”, um período de estagnação que só vem a se alterar após o processo de impeachment de Collor e a ascensão de seu vice, Itamar Franco. Na presidência, Franco restabelece o funcionamento do Ministério da Cultura e coloca Sérgio Paulo Rouanet à frente de sua gestão, com a proposta de resgatar o que havia sido estagnado durante o mandato de Collor. Para tanto, cria a primeira lei de incentivo à produção cultural brasileira, a Lei Rouanet. A produção audiovisual é contemplada, fazendo com que o retorno das produções ocorra paulatinamente a partir de 1992, iniciando-se assim o que se chamou de Retomada do Cinema Brasileiro.

Este período é oficialmente datado de 1995 a 2003, pela ocorrência de dois filmes. Seu início em 1995, pela obra *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*, de Carla Camurati. Este filme é o primeiro a alcançar uma bilheteria expressiva após o período de estagnação das produções, e, segundo Orichio (2003), com ele volta-se a falar de uma produção nacional. Já o seu fim, em 2003, é assinalado por *Cidade de Deus* de Fernando Meirelles e Kátia Lund. Este filme, recordista de público da Retomada com mais de 3 milhões de espectadores, é para este autor, por sua forma de financiamento, elenco, tema e abordagem, o marco simbólico final deste período, e início de outro momento para a sétima arte no Brasil.

Neste ínterim, 1995 a 2003, o cinema nacional não seguiu propostas estéticas de um movimento específico, e tão pouco, uma linha de ideais políticas, como o Cinema

Novo, (CATELLI; CARDOSO, 2009). O que se presenciou nestes anos foi uma diversidade temática que abarcou um retorno à questão da identidade nacional, e ao antigo debate sobre problemáticas da sociedade brasileira.

(...) boa parte do cinema produzido no Brasil durante esses anos levou em conta as condições do país. Bem ou mal, debruçou-se sobre temas como o abismo de classes que compõe o perfil da sociedade brasileira, tentou compreender a história do país e examinou os impasses da modernidade na estrutura das grandes cidades. (ORICCHIO, 2003, p. 32).

Este cinema de Retomada, portanto, embora imbuído de novas formas de produção, continuou a representar aspectos vistos como identitários do Brasil e percebe-se neste conjunto de filmes, obras de grande repercussão que se destinaram a retratar a história e a cultura do Nordeste do país, sendo intensamente encenada no cinema da Retomada.

A produção deste período é emblemática e demarcadora de um novo momento cinematográfico e social para o Brasil. Além de abarcar um retorno das produções cinematográficas, teve como pano de fundo um segundo momento do processo de redemocratização do país. As questões que se colocam neste capítulo, buscam responder a qual o lugar do Nordeste no cinema produzido dentro deste contexto.

Devido à variedade encontrada nas produções destes anos, foi possível, e viável para esta análise, a separação dos filmes de acordo com sua temática. Embora alguns temas apresentem aproximação entre si – é o caso de *O Nordeste e o sertão*, e *O Nordeste e o atraso*, por exemplo. Foram levados em consideração para a divisão, os aspectos observados como mais recorrentes no enredo de cada uma das obras analisadas.

## O NORDESTE DO CANGAÇO

O cangaço, elemento representativo do Nordeste em toda a história da região no cinema brasileiro, também esteve presente neste período de Retomada. As produções estiveram concentradas em releituras de antigos clássicos do cinema nacional e a novidade presente em *Baile Perfumado*.

A primeira produção da Retomada a retratar o movimento foi *Corisco e Dadá*, (1996), de Rosemberg Cariry, destinado a contar a trajetória dos antigos cangaceiros



que dão nome a obra. O filme tem início com imagens do documentário *Lampião, o rei do cangaço* de Benjamim Abraão.

A exemplo das obras precedentes sobre o movimento, o filme não deixa de apresentar uma forte carga de violência irracional por parte de cangaceiros, mas não se resume às sequências de tiroteios e perseguições, como em filmes anteriores a respeito do tema. Um elemento não muito presente nos filmes que retrataram o banditismo no sertão pode ser percebido, o mar. O sertão do cangaço continua visto como uma imensidão de chão rachado, porém há a presença da narradora que, em tom nostálgico, conta a história diante do mar do litoral nordestino, estabelecendo metáforas entre este e o sertão, dois elementos vistos como antagônicos, mas que o filme aproxima, comparando-os em sua imensidão e dificuldades.

Percebe-se o tom de melancolia e tristeza em relação ao tempo em que se viveu o movimento: *O sertão é o mar. O tempo é eterno... onde o povo peleja contra seu próprio destino e quase sempre perde*, diz ela ao introduzir a história dos protagonistas, condenados pelo contexto social ao banditismo. Vê-se aí o cangaço como uma lembrança, “coisa passada”, porém uma memória que deixou marcas para os que estiveram inseridos nele, “Não se esquece nunca”, como diz a narradora vivida por Regina Dourado.

Já *O cangaceiro* (1997), de Aníbal Massani Neto, apresentou-se como uma releitura do clássico de Lima Barreto em 1953, filme inaugural do formato de uma série de obras que reuniu o modelo do western norte-americano a elementos brasileiros. Neste caso, o sertão e o cangaço, compondo aquilo que Salviano Paiva chamou de *Nordestern*, o gênero brasileiro que mais retratou o Nordeste do Brasil (DÍDIMO, 2010).

Nesta nova versão, o filme vem apresentado como “*uma superprodução empolgante, espetacular, inspirada no filme brasileiro de maior sucesso em todos os tempos*”. O longa vem com adaptações da primeira versão, apesar de, no geral, o seu roteiro ter mantido o seguimento da história escrita por Lima Barreto. Nota-se principalmente, a presença de novos personagens centrais, como o menino Tico, e um destaque para elementos da cultura nordestina, como as danças populares, além de novas versões da trilha sonora original.

A legenda descreve o Nordeste como lugar “*da música contagiante, alegre folclore, festas, tradições e misticismos*”, elementos fortemente explorados na

produção. Apresenta-se, porém, a realidade da região como contrastante a esses aspectos, fazendo referência ao cenário de violência associado ao cangaço, que é o foco central da obra.

Conserva-se a ideia de um Nordeste sem lei, nem ordem, da primeira versão. No caso desta segunda, esse Nordeste de violência é lembrado como obra de um passado sombrio, onde, segundo o narrador, “*a vida se confundia com a morte e sobreviver era apenas uma questão de tempo*”. Assim como no filme de 1953, vê-se uma não contextualização do cangaço enquanto movimento social e a naturalização da violência neste espaço. Um ambiente lúdico e isolado no Brasil, onde a violência, a morte, e as disputas eram naturais e constantes. Não se perde, portanto, as referências da crueldade e bestialidade, atribuídas ao Nordeste, aspectos amplamente vistos nos filmes que abordaram o movimento na década de 1960.

Em contraste a essa representação, a Retomada presenciou *Baile Perfumado*, (1996), de Lírio Ferreira e Paulo Caldas. Destinado a retratar a saga de Benjamin Abraão para filmar Lampião. O filme distancia-se das correrias e sequências de sangue e violência, que caracterizaram as obras que reproduziram o cangaço.

Nesta obra, o Nordeste enquanto espaço físico não se reduz à seca, o seu litoral é altamente explorado e a presença do verde é latente. A região, Recife principalmente, é integrada a símbolos de modernidade e tecnologia da época. O cinema, a imprensa, os automóveis, estão presentes neste espaço, e os integrantes do cangaço desfrutam desses elementos.



**Imagem 9**  
**Fonte: *Baile perfumado* (1996).**

Uma das cenas mais representativas do filme, neste sentido, é a que Lampião, (Luiz Carlos Vasconcelos) e Maria Bonita (Zuleica Ferreira) vão ao cinema assistir a *A filha do Advogado*, película de Jota Soares em 1927, destacada como principal produção do chamado *Ciclo do Recife*. Segundo XAVIER, (2005) em *Baile Perfumado*, o sertão não apresenta-se como um isolamento espacial, como nos filmes de Glauber de 1960, por exemplo. Aqui ele está integrado com símbolos da burguesia, e a vaidade de Lampião está fortemente ligada ao acesso a destes elementos considerados burgueses:

Não há mais sertão como cosmos fechado, lugar de isolamento. Tudo circula, se insere em circuitos de troca. Sertão e litoral revelam suas conexões sinalizadas por produtos variados, do perfume à garrafa de whisky no acampamento cangaceiro, de Lampião e Maria Bonita na sala escura do cinema da cidade ao cineasta que filma os cangaceiros em pleno sertão. (XAVIER, 2005, p. 57).

Ainda segundo o autor:

O filme desenha um Lampião seduzido pelo que pode lhe trazer de imediato o dinheiro extorquido ou roubado, fruto de operações realizadas em conluio com alguns fazendeiros, dentro do sistema de oposições e alianças locais que marcavam o jogo de poder na região. (Idem, p. 58).

Não se ausenta aí o sangue e a violência, porém estes, ao contrário da maior parte dos filmes de cangaço vistos até aqui, não são os protagonistas em *Baile Perfumado*, e o Nordeste não se apresenta reduzido à seca e a miséria, como em outras produções. O cangaço não é, portanto, o movimento de homens naturalmente cruéis, isolados no sertão. Ele é, na obra de Ferreira e Caldas, aproximado do espaço da urbanidade e mantém ligações de interesse e troca com ele.

## O NORDESTE DO SERTÃO

Se há um espaço utilizado para caracterizar e definir o Nordeste no cinema, este é o sertão. Este ambiente é tão corriqueiramente associado à região, que todo o território regional termina definido por ele. Este fato, segundo Albuquerque, (1997), é consequência de uma série de imagens e textos produzidos a respeito da seca, fenômeno que instituiu o Nordeste como um recorte espacial específico no país. Segundo Velasco (2015), a partir do início da década de 1920, o sertão nordestino foi inventado por meio

de um processo de folclorização que o transformou em um espaço em que o urbanismo não chegou, e onde unicamente se encontrava a cultura essencialmente brasileira.

Nas produções da Retomada, o sertão é amplamente reproduzido, apresentado como espaço que por suas problemáticas sociais, aparece como território primordial de diversos conflitos. Um lugar de vivências antigas, onde valores considerados distintos da sociedade contemporânea estão presentes. O sertão é construído, então, como um recinto lúdico, um espaço engessado, que a modernidade não alcançou, e os padrões dividem-se entre o arcaísmo absoluto e a pureza de valores tradicionais.

*Guerra de Canudos* (1996), de Sérgio Rezende, foi um dos primeiros filmes produzidos a partir da angariação de recursos da lei Rouanet. Como o título bem sugere, o longa foi destinado a retratar a saga de Antônio Conselheiro e os habitantes de Canudos-BA no final do século XIX, ilustrando, através do conflito, os antagonismos entre os ideais republicanos e o legado deixado pela administração imperial.

Os abusos e descasos do governo republicano para com a região são apresentados como a principal causa para a organização da população em torno da figura de Conselheiro, mostrando que a oposição deste estava voltada as ideias da república. “*Quem tirou o direito divino de D. Pedro governar, foi a república*”, diz Conselheiro, interpretado por José Wilker. O longa explora não apenas os atrasos sociais da região, num momento em que o país vivia as promessas do governo republicano, mas também a fé incontestável atribuída ao nordestino, representada pela devoção a Conselheiro.

O sertão como espaço de disputa também é visto em *Abril Despedaçado* (2002), de Walter Salles, que se passa no início do século XX, momento de decadência da economia açucareira no Nordeste. A família protagonista da obra sobrevive do moer da cana para a produção de rapadura, num pedaço de sertão marcado pelos conflitos por terra, foco central do filme.

Numa família onde o estigma da morte pela propriedade ronda a todos, a sentença agora é de Tonho (Rodrigo Santoro), marcado por ter vingado a morte de seu irmão mais velho, Inácio (Caio Junqueira). O final da sina ocorre a partir do encontro de Tonho com o mar, que não aparece durante todo o filme, mas que ao fim vem a simbolizar a liberdade do ciclo de destruição daquela família, mais uma vez se configurando como elemento representativo da libertação das tragédias sertanejas, vide o que faz Glauber Rocha em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). O sertão está

impregnado em todo o filme, são longas tomadas destacando a imensidão de seca, onde o riacho secou e os habitantes são analfabetos.



**Imagem 10**

**Fonte: Abril despedaçado (2002).**

Em *Central do Brasil* (1998), Salles marca o filme que garantiu o retorno ao êxito do cinema nacional. Nele, Dora (Fernanda Montenegro) é uma mulher de vivência urbana que embarca em uma difícil viagem pelo sertão para devolver Josué (Vinícius de Oliveira) à sua família. Tendo contato com o cotidiano das tradições religiosas e culturais das cidades por onde passa, a personagem vive um processo de reencontro com seu passado, e a vivência com o sertanejo exerce influência em sua mudança de conduta. O Nordeste é encarado aí, contrastante com o cenário da grande cidade, visto no início do filme. Um espaço que salvaguarda tradições, hábitos e costumes que remetem ao conservadorismo, e terminam por promover um reencontro de Dora com antigos valores sociais.

Esse processo de “regeneração” de Dora, que é a grande “lição” do filme, encaixando-o naquilo que Ismail Xavier definiu como melodrama, na medida em que ele,

(...) formaliza um imaginário que busca sempre dar corpo à moral, *torná-la visível*, quando esta parece ter perdido os seus alicerces. Prove a sociedade de uma pedagogia do certo e do errado *que não exige uma explicação racional do mundo*, confiando na intuição e nos sentimentos “naturais” do individual na lida com dramas que envolvem, quase sempre, laços de família. (XAVIER, 2000, p. 85).

São essas características, de uma obra voltada para dramas pessoais e com uma forte mensagem moral, que vão, a parte da repercussão de público e crítica de *Central do Brasil*, colocá-lo como filme símbolo da Retomada. Isto é, se nos anos de 1970 e 1980,

emergem filmes e movimentos cinematográficos que buscaram discutir o momento político e social do país, submetido nestes anos a uma ditadura militar, nas décadas após este período, quando questões políticas referentes à esquerda e à direita já não estavam em conflito como anteriormente, há um esvaziamento do discurso político dos filmes, que voltam-se principalmente para temas históricos e conflitos pessoais, encontrando seu auge em *Central do Brasil*.

Assim como em *Guerra de Canudos* e *Abril Despedaçado*, sugere-se em *Central do Brasil* uma interpretação do Nordeste que, ora pode se apresentar próxima ao regionalismo defendido por Gilberto Freyre e os modernistas da década de 1920, que consideravam a região como detentora de um tradicionalismo que era o retrato do que, efetivamente, seria a cultura brasileira. Como também destacar que a região é o lugar onde predomina a miséria social, e essa dura “realidade”, contrastada com a fé demonstrada por seus habitantes, é o que teria provocado a mudança de comportamento de Dora, a resistência dos habitantes de Canudos, e a libertação de Tonho das tradições de sua família.

## O NORDESTE DO ATRASO

Seria essa situação de miséria social do Nordeste, apresentada no tópico anterior, que levaria os habitantes da região a procurar outras formas de vida em outras áreas do país. Se ao falar do Nordeste ligado ao sertão destacou-se a região representada como arcaica por sua cultura e valores sociais, nestes anos da Retomada, alguns filmes também destacaram à região como espaço do atraso econômico, enfatizando a migração de nordestinos.

A imagem do nordestino enquanto migrante começa a ganhar espaço no cinema nacional a partir da década de 1950, através das chanchadas produzidas pelos estúdios da Atlântida. Nelas era possível observar um grande número de filmes que retrataram a presença de nordestinos no Rio de Janeiro, representando-os a partir de características estereotipadas, Lobo (2006). Posteriormente, entre 1970 e 1980, como registrou o capítulo anterior, são vistos filmes que retrataram a luta, na maior parte das vezes frustrada, de nordestinos em busca de inserção no mercado de trabalho. Diferenciando-se dos filmes das décadas de 1970 e 1980, os filmes da Retomada vão mostrar a presença dos nordestinos em grandes metrópoles, mas também o seu retorno à região.

Uma volta que pode ser, bem sucedida, trazendo melhorias para seu lugar de nascimento, ou frustrada, por não ter encontrado espaço na grande metrópole, e retornar a região para viver sob duras condições de pobreza.

Em *Tieta do Agreste* (1996), de Carlos Diegues, inspirado na obra homônima de Jorge Amado, Tieta (Sonia Braga) sai do interior da Bahia expulsa por seu pai devido às suas aventuras amorosas. Retornando após 25 anos e bem sucedida, ela encontra a paradisíaca cidade ainda em condições de atraso social e termina por usar sua influência para levar energia elétrica ao local, “*Único município da região que não foi incluído no plano de eletrificação do estado*”, como ressaltam constantemente os personagens.

Tieta, que termina por escandalizar a cidade ao ver descoberta sua atividade de cafetina em São Paulo, apresenta-se, no filme, como o vínculo pelo qual Santana do Agreste conhece diferentes elementos de modernidade e comportamento moral. Padrões distantes da realidade do local que, apesar de destacado por suas belezas naturais, é apresentado como estagnado socialmente.

O contrário desta representação de um retorno bem sucedido do nordestino a sua terra natal, visto em *Tieta do Agreste*, ocorre em *O caminho das nuvens* (2003), de Vicente Amorim. Nele, Romão (Wagner Moura), desempregado, sai do interior da Paraíba com sua família, de bicicleta, rumo ao Rio de Janeiro, lugar onde acredita que conseguirá o seu sonhado salário de R\$ 1.000,00, quantia que julga suficiente para sustentar sua esposa e seus cinco filhos. O caminho percorrido pelos personagens é o de estradas cercadas por mata seca e pequenos núcleos urbanos. Os sinais de desenvolvimento só ganham a tela quando Romão e sua família finalmente chegam ao Rio de Janeiro.

Desfaz-se a ideia de um Sudeste de absoluta prosperidade e oportunidades, quando a obra mostra o nítido desapontamento dos personagens ao perceberem que, na sonhada capital carioca, vão morar em regiões suburbanas e com eminência de pobreza, assim como na terra de onde saíram. Tendo viajado seis meses para chegar ao local, eles decidem permanecer e, contrariando suas ambições, lá sobrevivem de pequenas vendas e apresentações em locais públicos. Mostra-se uma cidade amplamente urbanizada e desenvolvida, no entanto, o espaço possível aos protagonistas reduz-se ao desempenho de atividades não muito diferentes das que realizavam no Nordeste de onde vieram.

Um retorno frustrado à cidade natal também é percebido em *Eu, tu, eles*, (2000), de Andrucha Waddington, inspirado na história real da cearense Maria Marlene Silva Sabóia. Na obra, a personagem Darlene (Regina Casé), tendo ido embora de sua cidade

após uma gravidez, retorna ao lugar anos depois e, deparando-se com o falecimento de sua mãe, vê como interessante a proposta de casamento de Osias (Lima Duarte). No decorrer do filme, Darlene envolve-se com Zezinho (Stênio Garcia) e Ciro (Luiz Carlos Vasconcelos), passando a viver todos juntos, seus três maridos e os filhos decorrentes dos relacionamentos.

O foco da obra não é à saída de Darlene de sua cidade, mas a relação que ela constrói com seus três parceiros. Sem dúvida que o filme aborda um sertão pobre, com casas de taipa, escassez de água e onde os trabalhadores de cana são submetidos a um pesado regime de trabalho com baixa remuneração. Além disso, retrata o conservadorismo, presente principalmente na figura de Osias, marido “oficial” de Darlene. Por outro lado, a obra traz uma abordagem sensível da relação da protagonista com os três maridos, que terminam por ficar todos juntos, a partir da aceitação de Osias a Darlene e a Zezinho e Ciro com seus filhos.

## **O NORDESTE RISÍVEL**

Um aspecto explorado quando se fala do Nordeste no cinema é o humor. A imagem do nordestino enquanto uma figura culturalmente exótica e naturalmente risível, por seu sotaque e costumes ditos “peculiares”, surge nas telas nacionais desde a eminência das produções sobre o cangaço e das Chanchadas cariocas da década de 1950. O que se vê, então, é a naturalização de um nordestino de humor e trejeitos particulares. A representação do nordestino é amplamente explorada a partir do cômico, atribuindo a ele características físicas e de personalidade carregadas de estereótipos. Representações marcadas por sotaques fortes e figurinos, ora extremamente coloridos, ora maltrapilhos, criando figuras caricatas.

Durante a Retomada, os filmes de humor que retratam o Nordeste vão criar um formato de longas de bastante sucesso no cinema e na televisão, sendo posteriormente importado pelas produções da Globo Filmes. Podemos ver, nesse conjunto, *O auto da compadecida* (2000), de Guel Arraes e *Lisbela e o Prisioneiro* (2002), do mesmo diretor. Nestes filmes nota-se a presença de uma trama central, que envolve dramas e conflitos dos personagens, porém, o grande protagonista destas obras é o humor, pautado na exploração de aspectos culturais do Nordeste, bem como no exagero de expressões e sotaques, tidos como particulares do nordestino.



O filme fez bastante sucesso com uma trama cômica expressa em trejeitos, expressões e bordões dos personagens “tipicamente nordestinos”. Essa forma de ser e falar, “particular” do nordestino, é que termina por ser o foco central nessas produções, apresentada, na maioria das vezes, de forma caricata, por atores de fora da região.

Em relação a este aspecto, torna-se interessante destacar *Narradores de Javé*, de Eliane Caffé, que embora tenha sido lançado no início de 2004, teve sua produção concentrada em 2003. O filme apresenta-se como uma das exceções nesta reprodução cômica do nordestino, embora também seja fortemente baseado na exploração de sua suposta comicidade. Isso porque, com um elenco formado, em sua ampla maioria, por atores nordestinos, as representações ganharam um tom menos caricato. Com muitos atores pouco conhecidos da mídia nacional e produção distante dos grandes orçamentos da Globo Filmes, a obra, embora muito premiada e elogiada pela crítica nacional, não contou com o sucesso de público dos longas mencionados anteriormente.

No filme, Eliane Caffé retrata a fictícia cidade de Javé, que desapareceria para dar lugar a uma represa. Na tentativa de impedir a obra, os habitantes da cidade convocam Antônio Biá (José Dumont), funcionário dos correios da cidade, para escrever a história do local, na intenção de comprovar sua importância enquanto patrimônio histórico e, através do processo de tombamento, mantê-la erguida.

O filme apresenta destaques não apenas pelo tema que aborda, a desterritorialização de populações para a construção de represas, comum à vida de muitos nordestinos, mas também pela maneira como é construído, fornecendo reflexões em torno da relação entre história e memória, discurso e historiografia. Isto é, as versões da história contada, a partir da perspectiva de quem a vivenciou, e a história escrita, a que é veiculada pelo historiador, neste caso o “Escrivão de prosa”, como se define Biá, que garante a preservação da memória do local que, apesar de ter sido inundado, tem sua trajetória escrita por Biá através da junção dos diversos relatos dos moradores, *“Tá assentada em livro, correndo o mundo pra nunca que ser esquecida. É isso e não tem mais que isso. Quem quiser que escreva diferente”*, diz Zaqueu (Nelson Xavier) ao encerrar o filme.

Além disso, apesar do baixo orçamento para a montagem da obra, Caffé enriquece o filme dando destaque a diversos relatos, demarcados pela atuação realista e próxima ao natural dos atores, numa forte exploração de termos e trejeitos considerados regionais,

De acordo com Caffé, a criação do roteiro de Narradores de Javé aconteceu de uma forma diferente. Ao invés de partir do argumento inicial para a elaboração do roteiro, Caffé e Abreu, juntos com a equipe de produção, partiram para campo e foram escutando as histórias e os causos das pessoas por onde passavam. A partir dessas histórias os autores foram compondo o roteiro que só seria complementado numa segunda etapa, através da participação dos atores, principalmente nas aberturas para o improviso. (PRONTES, 2010, p. 6).

Essas interpretações, não deixam de possuir elementos que levam ao cômico e ao risível, no entanto, elas fogem ao caricatural das obras faladas anteriormente.

## A “COSMÉTICA DA FOME” E O SERTÃO ROMANTIZADO

Analisando o conjunto de filmes que se referiram ao Nordeste durante o período de Retomada do Cinema Brasileiro, é possível perceber uma produção vasta e diversificada, que apresenta dois pontos de destaque. O primeiro diz respeito ao sertão ter sido o grande cenário de mais da maioria destas produções. O segundo, do tom de espaço lúdico em relação ao Nordeste, que se fortalece a partir destas obras.

Para falar destes dois pontos, é imprescindível mencionar o célebre artigo *Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome*, de Ivana Bentes (2003), onde a pesquisadora, comparando a produção de Glauber Rocha na década de 1960 ao cinema da Retomada, vai apontar que, em relação aos espaços do sertão e da favela no cinema destes anos, o que ocorreu foi um embelezamento da miséria, uma “Cosmética da fome”, em detrimento da “Estética da fome”, proposta por Glauber no manifesto de 1965.

A idéia, rejeitada nesses filmes (Cinema Novo), de expressar o sofrimento e o intolerável em meio a uma bela paisagem, ou de glamourizar a pobreza, ressurgiu em alguns filmes contemporâneos (filmes da Retomada), filmes em que a linguagem e fotografia clássicas transformam o sertão num jardim ou museu exótico, a ser “resgatado” pelo grande espetáculo (BENTES, 2003, p. 245, grifo nosso).

Ainda para Bentes, o sertão “torna-se então palco e museu a ser ‘resgatado’ na linha de um cinema histórico-espetacular ou ‘folclore-mundo’ pronto para ser consumido por qualquer audiência”. (Idem).

Neste sentido, que ela chamou de “histórico- espetacular” e “folclore-mundo”, o sertão é, nos filmes da Retomada, o espaço identificador do que é o Nordeste. E os

elementos que o compõe são carregados de aspectos lúdicos e tradicionais. Seja nas obras que abordaram o cangaço e o representaram em tom folclórico, componente de um passado remanescente da região; nas que ressaltaram o sertão como espaço onde estão presentes valores arcaicos e heranças do patriarcalismo colonial brasileiro; ou naquelas que, em meio à linguagem burlesca, exploraram aspectos considerados intrínsecos da personalidade do nordestino. O Nordeste é então, mais do que nunca, o sertão pobre, onde o atraso social e cultural ainda persiste, e salvo, apenas, pela fé inabalável de seus habitantes e sua individualidade risível.

Se nos primeiros anos de representação do Nordeste no cinema, mais precisamente dos anos de 1920 até 1960, o sertão foi retratado através de imagens que salientavam principalmente a violência, evidenciando as disputas decorrentes da atividade do cangaço, as produções da Retomada vão desenvolver o que já se desenhava nas décadas de 1970 e 1980, isto é, o sertão destacado como ambiente lúdico, território romantizado dentro da nação, pois, retornando a Velasco (2015), seria o espaço onde se encontraria elementos sociais e culturais, genuinamente brasileiros.

Este quadro a respeito do espaço do sertão e dos aspectos de identificação deste, só vem a sofrer alterações no período posterior, chamado de Pós-retomada do cinema brasileiro, onde o Nordeste passa a ser visto também sob o espaço da pequena e grande cidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS E NOVOS HORIZONTES DE PESQUISA

Realizamos então, o levantamento e análise dos filmes que retrataram o Nordeste brasileiro entre 1910 e 2003, como postulado nas observações introdutórias deste trabalho. Lá mencionamos que a análise dos filmes levaria em consideração as seguintes questões: como a região aparece? (ambientação); como os habitantes da região são representados?; a partir de que elementos a região é identificada? eles (os elementos) se repetem em outros filmes? Nesse sentido, ao final de cada um dos capítulos, foi feito um balanço dos aspectos encontrados nos filmes, juntamente com o contexto cinematográfico e social de cada recorte estabelecido. Considerando o balanço de cada um dos capítulos em seu conjunto, temos o seguinte quadro para responder estas questões.

Em relação à ambientação do Nordeste, isto é, *como a região aparece*, vimos que ela esteve retratada através de dois cenários específicos. O primeiro e mais visto é o sertão, presente desde os documentários promovidos pelo governo federal, ainda na década de 1910, até a exploração embelezadora deste espaço dos filmes da Retomada. Como visto no capítulo *O Nordeste na Retomada do Cinema Brasileiro* e nas observações de Albuquerque (1999) e Velasco (2015), o sertão foi amplamente folclorizado para o Brasil. Divulgado como recorte único no país e definidor daquilo que seria o Nordeste, ele aparece como ambiente arcaico, que salvaguarda a cultura brasileira em sua essência.

Sendo espaço de ambientação da maior parte dos filmes sobre a região, ele a define como lugar do atraso social, engessado, onde modernidade não chegou. O outro local de reprodução do Nordeste no cinema foi o litoral, esse em menor quantidade. Ele surge inicialmente em *Deus e o diabo na terra do sol*, mas começa a aparecer mais corriqueiramente nos anos da Retomada. É destacado em filmes como *Corisco e Dadá*, *Baile perfumado* e *Abril despedaçado*, sendo encarado como riqueza natural da região, mas principalmente como elemento simbólico da libertação do nordestino, preso às disputas do sertão. Ambos os espaços, sertão e litoral, são apresentados, na maior parte das vezes, sem menção à espacialidade específica da região, isto é, eles são vistos como extensões totalizantes do Nordeste e geralmente não se fala a que estado da região eles pertencem. Neste sentido, que o único espaço de ambientação do Nordeste, passível de identificação foi a Bahia. Esta aparece inicialmente em *O pagador de promessas*, sendo mais explorada posteriormente entre 1970 e 1980, a partir de adaptações das obras de

Jorge Amado. Essa retratação exalta uma Salvador tomada por elementos culturais como a miscigenação, o candomblé e o samba.

Sobre as formas de representação do nordestino, ou seja, *como os habitantes da região são representados*, vemos características específicas que são atribuídas aos nordestinos como naturais de sua personalidade. A bravura, quase sempre de inclinação violenta, materializada nas diversas abordagens sobre o cangaço. A religiosidade, explorada através da reprodução do messianismo e da devoção ao catolicismo e ao candomblé. Atrelado a esta característica está também o conservadorismo. O nordestino é visto como figura presa aos valores sociais vistos como patriarcais, ou seja, a terra, a religião e a família tradicional. Infringir esses valores causa hostilidade e escândalo, como visto em *Tieta do Agreste*, *Deus e o diabo na terra do sol* e *Abril Despedaçado*. O analfabetismo, também está presente em diversos filmes: em *Homem que virou suco*, apenas um dos diversos nordestinos do alojamento de trabalhadores sabia ler; *Central do Brasil*, que apresentou a maior parte dos clientes de Dora, que cobrava para escrever cartas, como nordestinos, e *Narradores de Javé* onde em toda a cidade, o único “letrado” era o funcionário dos correios. Além desses, a inclinação para a boêmia e a sensualidade, vista principalmente nos personagens de adaptações das obras de Jorge Amado, e a personalidade risível, que tem relação com a representação dos nordestinos de forma caricata, explorando trejeitos e sotaques que seriam passíveis de riso.

E em relação às questões sobre os elementos utilizados para identificar o Nordeste, embora tenhamos visto aqui um grande número de filmes e uma diversidade de gêneros, percebe-se à região identificada por temas que se repetem nos quatro capítulos apresentados aqui, são eles: a seca, o cangaço e a migração. A seca que, associada ao espaço de maior identificação da região, o sertão, serviu para designar o Nordeste como região “problema” do país. O cangaço, movimento tido como parte inseparável da memória da região, que sempre despertou curiosidade no imaginário nacional, sendo assim, encarado como contexto atrativo para histórias de ação, romance e dramas pessoais. E a migração, que demonstrou a vivência de nordestinos nas capitais, paulista e carioca, num processo de fuga da pobreza do Nordeste.

Esse balanço nos ajuda a chegar às conclusões gerais deste trabalho, ou seja, que o Nordeste foi, durante toda a história do cinema brasileiro, representado como espaço particular do Brasil. Um ambiente de clima seco, economia decadente, conflitos violentos, e cultura e povo peculiares que, embora humildes, resguardam aspectos próprios das raízes brasileiras.

Obviamente que, como foi destacado aqui, diversas obras também estiveram voltadas para apresentar a região distante destes estereótipos, como os filmes do Ciclo do Recife e as realizações que se apresentaram como “filmes-denúncia” de problemáticas da região, vide as produções da primeira fase do Cinema Novo. Outros exemplos são vistos em obras como *Cabra marcado para morrer*, *Baile perfumado* e *Narradores de Javé*, por exemplo. Estas exceções constituem-se em realizações empreendidas por cineastas nordestinos, ou são filmes que não tiveram bilheteria expressiva no cinema nacional. Isso nos permite chegar a outra constatação: a maior parte das representações estereotipadas do Nordeste no cinema brasileiro, foram construídas fora da região. E que, quando as representações saíram de dentro da região, ou a expressarão de forma mais crítica e menos caricata, não tiveram grande expressividade de público em âmbito nacional, embora muitas tenham sido internacionalmente premiadas, a exemplo dos filmes de Glauber Rocha. Dessa forma o cinema sobre o Nordeste entre 1910 e 2003, visto de forma massiva pelo público brasileiro, foi aquele produzido fora da região, que a destacava a partir de elementos de estereotipização.

Este cenário vem a alterar-se nos anos que seguem à Retomada do Cinema Brasileiro, a Pós-retomada, dando a esta pesquisa a possibilidade de novos horizontes de análise. Isso porque, a partir destes anos, vai começar a despontar no cinema nacional um conjunto de filmes sobre o Nordeste que, diferentemente das obras analisadas até aqui, abordam a região a partir do espaço urbano, dentro do cenário de pequenas e grandes cidades. Estas realizações são empreendidas por cineastas nordestinos, em sua maioria pernambucanos, e têm seu auge com a repercussão nacional e internacional de *O som ao redor* (2012) e *Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho. Estes filmes deslocam o Nordeste da espacialidade específica do sertão, para inseri-lo em ambientes de identificação mundial, a periferia e a grande cidade. Como a região é retratada nestas obras e quais os diálogos que elas estabelecem com as produções vistas até aqui, são questões para o próximo trabalho.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e Outras Artes/** Durval Muniz de Albuquerque Júnior; prefácio de Margareth Rago. –São Paulo: Cortez, 2009.

BARROS, José D'Assunção. **O projeto de pesquisa em história:** da escolha do tema ao quadro teórico. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema.** São Paulo, SP: Brasiliense, 1980.

BILHARINHO, Guido. **O cinema brasileiro nos anos 80.** Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 2002.

\_\_\_\_\_. **Cinema brasileiro:** propostas para uma história. São Paulo, SP: Companhia de Bolso, 2009.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou O ofício do historiador.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

CARRETERO, María Pilar Amador. **El Cine como documento social: uma propuesta de análises.** In: Imagen e Historia, n° 24. Editora Ayer, 1996, pp. 113-145.

CHARTIER, Roger. **A história cultural:** entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

DÍDIMO, Marcelo. **O cangaço no cinema brasileiro.** São Paulo: Annablume, 2010.

FERREIRA, Jorge; ALMEIDA, Lucília (orgs.). **O Brasil republicano.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

\_\_\_\_\_. **O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

FERRO, Marc. **Cinema e história.** Tradução de Flávio Nascimento, São Paulo: Editora Paz e Terra S.A., 1992.

\_\_\_\_\_. **História e cinema: dimensões históricas do audiovisual.** 2. ed. São Paulo, SP: Alameda, 2011.

FIGUERÔA, Alexandre. **O Ciclo do Recife e a entrada do Nordeste na modernidade audiovisual.** In: MATTOS, Geísa; JAGUARIBE, Elisabete; Jaguaribe, QUEZADO, Ana (orgs.). **Nordeste, memória e narrativas da mídia.** Fortaleza: Edição Iris/ Expressão Gráfica Editora, 2010.

FURTADO, Celso. **O Nordeste e a saga da SUDENE/ 1958-1964**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

LISBOA DA SILVA, Andreza. **A Representação do Nordeste no Cinejornal Informativo entre os anos de 1951 a 1954**. Trabalho de Conclusão do Curso de Comunicação Social com habilitação em Jornalismo, Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2012.

LEAL, Wills. **O Nordeste no cinema**. João Pessoa: Editora Universitária/FUNAPE/UFPb, 1982.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema Brasileiro: das origens à Retomada**. - 1ª. Ed. – São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

LOBO, J. C.; **Cultura nordestina, sociedade carioca** (Representações de migrantes nordestinos na chanchada, 1952-1961. Sociedade e Cultura (Impresso), v. 9, p. 161-172, 2006.

MELLO, Frederico Pernambucano de. **Guerreiros do Sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil**. São Paulo: A Girafa Editora, 2004.

NETO, Antônio Leão da Silva. **Dicionário de filmes brasileiros**. 1ª Ed. São Paulo, 2002.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo: um balanço crítico da retomada**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

RAMOS, Fernão (org.) **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora Ltda., 1987.

\_\_\_\_\_; MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo, SP: SENAC, 2004.

ROCHA, Glauber. **Uma estética da fome**. Gênova, 1965.

SCHVARZMAN, Sheila. **A invenção do Nordeste no cinema**. In: MATTOS, Geísa; JAGUARIBE, Elisabete; Jaguaribe, QUEZADO, Ana (orgs.). **Nordeste, memória e narrativas da mídia**. Fortaleza: Edição Iris/ Expressão Gráfica Editora, 2010.

SILVA Neto, Antônio Leão da. **Dicionário de filmes brasileiros -1ª Ed.** - São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 2002.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 2.ed.rev. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.



\_\_\_\_\_**O cinema brasileiro moderno.** 3. ed. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2006.

## **RERERÊNCIAS ELETRÔNICAS**

ABREU, Rafael da Silva. **Entre sonhos e desencantos: representações do migrante nordestino no cinema brasileiro da década de 1980.** Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Centro de Humanidades da Universidade Federal de Campina Grande – UFCG, 2015, 149, p. Disponível em: <file:///C:/Users/pessoal/Downloads/Rafael-da-Silva-Abreu.pdf>.

Ato Institucional Nº 1, de 9 de abril de 1964. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ait/ait-01-64.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-01-64.htm).

Cinejornais Informativos 1950-1969. Disponível em: <http://zappiens.br/portal/BuscaRapida.do?tipo=video&stringBuscada=cinejornal+informativo> Último acesso: 08/01/2016.

DANTAS, Cintia Christiele Braga. **Do cabra marcado para morrer aos cabras marcados para lembrar: Memória e construção de sentidos da ditadura de 1964.** Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008, 124, p. Disponível em: <http://www.memoriasocial.pro.br/documentos/Disserta%C3%A7%C3%B5es/Diss231.pdf>.

HINGST, Bruno. **O projeto ideológico cultural no regime militar: O caso da Embrafilme e os filmes históricos e adaptações de obras literárias.** Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2003, 292. p. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-23082013-092350/pt-br.php>.

MAYNARD, D. C. S. **Além do que se vê: o filme, objeto da história.** Boletim Historiar, n. 02, mar. /abr. 2014, p. 01--06 | <http://seer.ufs.br/index.php/historiar>.

RESENDE, Tiago. **Era Uma Vez o Western – A Origem.** Cinema 7ª arte, Jul, 2011. Disponível em: <http://www.cinema7arte.com/site/?p=1931>. Último acesso: 10/01/2016.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOLDSTEIN, Ilana Seltzer . **Caderno de Leituras: O universo de Jorge Amado. Orientação para trabalhos em sala de aula.** Companhia das Letras, São Paulo, 2008. Disponível em [https://www.companhiadasletras.com.br/sala\\_professor/pdfs/CadernoLeiturasOuniversoDeJorgeAmado.pdf](https://www.companhiadasletras.com.br/sala_professor/pdfs/CadernoLeiturasOuniversoDeJorgeAmado.pdf).

VALE, Ana Lia Farias; LIMA, Luís Cruz; BONFIM, Maria Geovaní. **Século XX: 70 anos de migração interna no Brasil.** Textos e Debates nº 7, Boa Vista, 2004. Disponível em: <https://revista.ufrr.br/textosedebates/article/view/1027/841>.

## REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS/LISTA DE FILMES CITADOS

AS AVENTURAS DE UMA PARAÍBA. Direção de Marco Antônio Atberg. Produção de Lucy Barreto. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas L.C.Barreto, Filmes do Triângulo, Diadema Filmes e Embrafilme, 1982. (80 min), son., color.

AS CANGACEIRAS ERÓTICAS. Direção de Roberto Mauro. Produção de Antônio Pólo Galante e Alfredo Palácios. Rio de Janeiro: Servicine - Serviços Gerais de Cinema Ltda. e Transbrasil, 1974. (100 min), son e color.

AS CONSTRUÇÕES DO NORDESTE. Produção de Adhemar Albuquerque. Fortaleza: Aba Film. 1935. Son, P&B.

AÇUDES DO CEARÁ. Produção de Adhemar Albuquerque. Fortaleza: Aba Film. 1935. Son, P&B.

ABRIL DESPEDAÇADO. Direção de Walter Salles. Produção de Arthur Cohn. Brasil; Suíça; França: Lumiere, Vídeo Filmes, Haut et Cout, Bac Films e Dan Valley Ag., 2001. (105 min), son, color.

A FILHA DO ADVOGADO. Direção de Jota Soares. Produção de João Pedrosa da Fonseca. Recife: Aurora Film. 1926. (88 min). Silencioso, P&B.

A GRANDE CIDADE: OU AS AVENTURAS E DESVENTURAS DE LUZIA E SEUS 3 AMIGOS CHEGADOS DE LONGE. Direção de Carlos Diegues. Produção de Luiz Carlos Barreto. Rio de Janeiro: Difilm Distribuidora e Produtora de Filmes Brasileiros Ltda. e Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1966. (85 min), son, P&B.

A HORA DA ESTRELA. Direção de Suzana Amaral. Produção de Assunção Hernandez. São Paulo: Raiz Produções cinematográficas, 1986. (96 min), son., color.

AITARÉ DA PRAIA. Direção de Gentil Roiz. Produção de Joaquim Tavares. Recife: Aurora Filme. 1925. Silencioso, P&B.

A LAVOURA MECÂNICA NO CEARÁ. Fortaleza: Aba Film. e D.F.B. - Distribuidora de Filmes Brasileiros 1935. Son, P&B.

A MARVADA CARNE. Direção de André Klotzel. Produção de Jacques Jover. São Paulo: Tatu Filme e e Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1985. (77 min), son, color.

A MORTE COMANDA O CANGAÇO. Direção de Carlos Coimbra. Produção de Marcello de Miranda Torres e Walter Guimarães Motta. São Paulo: Aurora Duarte Produções Cinematográficas Ltda, 1960. (108 min), son, color.

A MULHER NO CANGAÇO. Direção de Hermano Penna. Produção de José Antonio Silva. Rio de Janeiro: Rede Globo - Central Globo de Jornalismo, 1976. (36 min), son, color.

A MUSA DO CANGAÇO. Direção e produção de José Humberto Dias. Salvador: Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1982. (15 min), son, color.

BAHIA DE TODOS OS SAMBAS. Direção de Paulo César Saraceni e Leon Hirszman. Produção de Elio Rumma e Fiorella Amico. Rio de Janeiro: distribuidora de Filmes S.A. Riofilme, 1983-1996. (102 min), son, color.

BAILE PERFUMADO. Direção de Paulo Caldas e Lírio Ferreira. Produção de Aniceto Ferreira e Beto Monteiro. Recife: Governo do Estado de Pernambuco, Eletrobrás, Banco do Nordeste do Brasil e Riofilme, 1996. ( 93 min), son, color.

BRASIL MARAVILHOSO. Direção e Produção de Alfredo M. dos Anjos. Rio de Janeiro: Botelho e Netto. 1928-1930. (105 min). Silencioso, P&B.

BRASIL PITORESCO: VIAGENS DE CORNÉLIO PIRES. Direção Cornélio Pires. São Paulo: América Filme; Indústria Cinematográfica Filmes Paulistas e Indústria Cinematográfica Filmes Paulistas; Pires, Cornélio. 1925. (27 min), Silencioso, P&B.

CINEJORNAL Informativo S/n [IX]. Cinegrafista: Romeu Pasqualine. Redator: Lopes da Silva. Narrador: Luiz Augusto. Brasil, 1951. 1 vídeo (06'58"), sonoro, P&B.

CINEJORNAL Informativo nº 80. 1967. ('08'04"), sonoro, P&B.

CANGACEIROS DE LAMPIÃO. Direção de Carlos Coimbra. Produção de Oswaldo Massaini. São Paulo: Cinedistri - Companhia Produtora e Distribuidora de Filmes Nacionais, 1967. (105 min), son, color.

CABRA MARCADO PARA MORRER. Direção de Eduardo Coutinho. Produção de Zelito Viana e Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: CPC - Centro Popular de Cultura da UNE - União Nacional dos Estudantes, MPC - Movimento de Cultura Popular de Pernambuco, Mapa e Gaumont do Brasil, 1964-1984. (119 min), son, P&B/color.

CARLOTA JOAQUINA, PRINCESA DO BRASIL. Direção de Carla Camutati. Produção de Carla Camutati e Bianca de Felippes. Rio de Janeiro: Quanta Central de Produção, 1995. (101 min), son, color.

CENTRAL DO BRASIL. Direção de Walter Salles. Produção de Arthur Cohn, Martine de Iermont-Tonnerre e Donald Ranvaud. Rio de Janeiro: Videofilmes, Riofilme, MACT Productions, E.S.R. Films Ltd. e Cinematográfica Superfilmes, 1998. ( 112 min), son, color.

CIDADE DE DEUS. Direção de Fernando Meirelles. Produção de Walter Salles, Donald K. Ranvaud, Andrea Barata Ribeiro e Maurício Andrade Ramos. Rio de Janeiro: O2 Filmes, Videofilmes, Miramax International, BR, Globo Filmes, Lumiere, Wild Bunch e Lumière Latin America, 2002. (130 min), son, color.

CORISCO E DADÁ. Direção e produção de Rosemberg Cariry. Fortaleza, Rio de Janeiro: Cariri Filmes e Riofilmes, 1996. ( 101 min), son, color.

O CANGACEIRO. Direção e produção de Anibal Massaini Neto. São Paulo: Cinearte Produções Cinematográficas Ltda. e Ramona Constellation Film Company, 1997. ( 120 min), son, color.

CORISCO, O DIABO LOIRO. Direção de Carlos Coimbra. Produção de Rogério Ricci. São Paulo: Cinedistri - Produtora e Distribuidora de Filmes do Brasil, 1969. (100 min), son, color.

CULTURA DO ALGODÃO NA PARAÍBA. 1925. Silencioso, P&B.

DANÇA AMOR E VENTURA. Direção de Ary Severo. Recife: Liberdade Film. 1927. Silencioso, P&B.

DEU A LOUCA NO CANGAÇO. Direção de Nelson Teixeira Mendes. Produção de Enoque Batista e Dedé Santana. São Paulo: N. T. M. - Nelson Teixeira Mendes Produtora e Distribuidora de Filmes, 1969. (108 min), son, color.

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Direção de Glauber Rocha. Produção de Luiz Augusto Mendes. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes e Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A., 1964. (110 min), son, P&B.

DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS. Direção de Bruno Barreto. Produção de Luís Carlos Barreto e Rique Newton. São Paulo: Produções Cinematográficas L. C. Barreto Ltda. e Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1976. (118 min), son, color.

ENTREI DE GAIATO. Direção de J. B. Tanko. Produção de Herbert Richers, Arnaldo Zonari e J. B. Tanko. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A., 1959. (95 min). Son, P&B.

EU, TU, ELES. Direção de Andrucha Waddington. Produção de Leonardo Monteiro de Barros, Pedro Buarque de Hollanda, Andrucha Waddington e Flávio R. Tambellini. Rio de Janeiro: Columbia, Sony Pictures Entertainment Company, Conspiração Filmes Columbia Tristar Filmes do Brasil, 2000. (102 min), son, color.

ENTRE O AMOR E CANGAÇO. Direção de Aurélio Teixeira. Produção de Jarbas Barbosa. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas Copacabana Filmes Ltda., 1965. (90 min), son, color.

FAUSTÃO. Direção de Eduardo Coutinho. Produção de Livio Bruni. Rio de Janeiro: Saga Filmes, Difilm e Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1971. (113 min), son, color.

FILHO SEM MÃE. Direção de Tancredo Seabra. Produção de Paulinho Gomes. Recife: Planeta Film. 1925. Silencioso, P&B.

GABRIELA. Direção de Bruno Barreto. Produção de Harold Nebenzal e Ibraim Moussa. Rio de Janeiro: Sultana Corporation; Metro; UIP - United International Pictures, 1983. (102 min), son, color.

GRANDES CONSTRUÇÕES E BARRAGENS DO NORDESTE BRASILEIRO. D.F.B. - Distribuidora de Filmes Brasileiros. 1936. Son, P&B.

GRANDEZAS DE PERNAMBUCO. Direção de Ribeiro Chagas. Recife: Olinda Film. 1925. (30 min). Silencioso, P&B.

GUERRA DE CANUDOS. Direção de Sérgio Rezende. Produção de Mariz Leão e José Wilker. Rio de Janeiro: Morena Filmes, Columbia Pictures, Sony e Prefeitura Rio Filme/Secretaria Municipal de Cultura, 1997. (170 min), son, color.

INAUGURAÇÃO DOS FILTROS NO AÇUDE ACARAPE DO MEIO ABASTECIMENTO DE ÁGUA EM FORTALEZA. Direção de Adhemar Albuquerque. Fortaleza: Aba Film. 1926. Silencioso, P&B.

HERÓIS DO SÉCULO XX. Direção de Ary Severo. 1925. Silencioso, P&B.

HISTÓRIA DE UMA ALMA. Direção de Eustórgio Vanderlei. Produção de Pedro Vergueiro. Recife: Vera Cruz Film. 1925. Silencioso, P&B.

INOCÊNCIA. Direção de Walter Lima Jr. Produção de Lucy Barreto, Luiz Carlos Barreto e Antônio Calmon. Rio de Janeiro: L.C.B. Produções Cinematográficas e Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1983. (118 min), son, color.

INSPEÇÃO DE OBRAS CONTRA AS SECAS OU INSPEÇÃO NO NORDESTE. 1922. Silencioso, P&B.

JESUÍNO BRILHANTE, O CANGACEIRO. Direção de William Cobbett. Produção de Francisco Cosme. Rio de Janeiro: William Cobbett Produções Cinematográficas, Jonas Garret Produções Cinematográficas, Desenfilmes e Brasecran-Distribuidora, Importadora e Exportadora de Filmes Ltda., 1972. (99 min), son, color.

JUBIABÁ. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Produção de Tininho Fonseca, Roberto Petti, Chico Dumond, Walter Schilk e José Olivosi. Rio de Janeiro: Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A., Banco Econômico e Antenne 2, 1987. (100 min), son, color.

JURANDO VINGAR. Direção e Produção de Gentil Roiz. Recife: Aurora Filme. 1925. (52 min). Silencioso, P&B.

LAMPIÃO, A FERA DO NORDESTE. Direção e Produção de José Nelli. Salvador. 1930 (35 min). Silencioso. P&B.

LAMPIÃO E O BANDITISMO NO NORDESTE. Produção de José Nelli. 1927. Silencioso, P&B.

LAMPIÃO, O REI DO CANGAÇO. Direção de Carlos Coimbra. Produção de Oswaldo Massaini. São Paulo: Cinedistri Companhia e Distribuidora de Filmes Nacionais, 1963. (110 min), son, color.

LAMPIÃO, O REI DO CANGAÇO. Produção de Alexandre Wulfes e Al Ghiu. Rio de Janeiro: Al Ghiu Filmes e Unida Filmes S.A, 1959. (11 min), son, P&B.

LISBELA E O PRISIONEIRO. Direção de Guel Arraes. Produção de Paula Lavigne. Rio de Janeiro: Natasha Filmes, Globo Filmes e Estúdios Mega, 2003. (106 min), son, color.

LUZIA HOMEM. Direção de Fábio Barreto. Produção de Lucy Barreto e Luiz Carlos Barreto. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas L.C. Barreto Ltda. e Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1988. (108 min), son, color.

MARIDO DE MULHER BÔA. Direção de J. B. Tanko. Produção de José Silva. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A., 1960. (102 min). Son, P&B.

MULHERES À VISTA. Direção de J. B. Tanko. Produção de Herbert Richers e Arnaldo Zonari. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A., 1959. (100 min). Son, P&B.

MARIA BONITA, A RAINHA DO CANGAÇO. Direção de Miguel H. Borges. Produção de Michel Lebedka e Konstantin Tkaczenko. São Paulo: Cinedistri - Companhia Produtora e Distribuidora de Filmes Nacionais, 1968. (100 min), son,color.

MEU NOME É LAMPIÃO. Direção de Mozael Silveira. Produção de Roberto Farias, Reginaldo Faria e Riva Farias. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas R. F. Farias e Ipanema Filmes, 1969. (90 min), son, color.

MEMÓRIA DO CANGAÇO. Direção de Paulo Gil Soares. Produção de Thomaz Farkas. Rio de Janeiro: Divisão Cultural do Itamarati; Departamento de Cinema do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e Thomaz Farkas Filmes Culturais, 1964. (26 min), son, P&B.

MIGRANTES. Direção de João Batista de Andrade. Montagem de João Batista de Andrade. Imagens de Antônio Matheus. São Paulo: Raiz Produções Cinematográficas, 1972. (7 min), documentário, son., P&B.

MORTE E VIDA SEVERINA. Direção e produção de Zelito Viana. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas Mapa e Embrafilme, 1977. (88 min), son., color.

NO MUNDO DA LUA. Direção de Roberto Farias. Produção de Murilo Seabra. Rio de Janeiro. 1958. (100 min). Son, P&B.

NA CORDA BAMBA. Direção de Eurides Ramos. Produção de Oswaldo Massini. Rio de Janeiro: Cinedistri - Produtora e Distribuidora de Filmes do Brasil, 1957. (84 min). Son, P&B.

NARRADORES DE JAVÉ. Direção de Eliane Caffé. Produção de Vânia Catani. Rio de Janeiro: Bananeira Filmes, Gullane Filmes, Laterit Productions – FR e Prefeitura da Cidade Rio, 2004. (100 min), son, color.

NO CENÁRIO DA VIDA. Direção de Luiz Maranhão e Jota Soares. Produção de Mário Furtado de Mendonça de Luiz Maranhão. Recife: Liberdade Film. 1931. Silencioso, P&B.

NOITES DO SERTÃO. Direção de Carlos Alberto Prates Correia. Produção de Diana Vasconcellos. Rio de Janeiro: Grupo Novo de Cinema e TV; Companhia Cinematográfica Monteclarense e Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1984. (106 min), son, color.

NORDESTE SANGRENTA. Direção e Produção de Wilson Silva. Rio de Janeiro: PUF - Produtores Unidos de Filmes Ltda. e Wilson Silva Produções Cinematográficas Ltda., 1963. (78 min), son, color.

NORDESTE BRASILEIRO. Rio de Janeiro: Federal Filmes. 1925. Silencioso, P&B.

OBRAS CONTRA A SECA NO NORDESTE, Fortaleza: Aba Film. 1933. Son, P&B.

O CANGACEIRO SANGUINÁRIO. Direção de Osvaldo de Oliveira e Sérgio Ricci. Produção de Sérgio Ricci, Alfredo Palácios, Antônio Pólo Galante e Osvaldo de Oliveira. São Paulo: Companhia Cinematográfica Serrador; Servicine - Serviços Gerais de Cinema Ltda., 1969. (98 min), son, color.

O CANGACEIRO SEM DEUS. Direção de Osvaldo de Oliveira. Produção de Alfredo Palácios e Antônio Pólo Galante. São Paulo: Distribuidora de Filmes Titanus e Fama Filmes S.A., 1969. (90 min), son, color.

O CABELEIRA. Direção de Milton Amaral. Produção de Nelson Teixeira Mendes e Waldemar Barbosa. São Paulo: Produtora e Distribuidora de Filmes Ltda. – Prodifilmes, 1963. (86 min), son, color.

O CANGACEIRO. Direção de Lima Barreto. São Paulo: Companhia Cinematográfica Vera Cruz S.A., 1953. (94 min), son, P&B.

O CAMELO DA RUA LARGA. Direção de Eurides Ramos. Produção de Oswaldo Massini. São Paulo: Cinedistri - Produtora e Distribuidora de Filmes do Brasil. 1958. (81 min). Son, P&B.

O DESTINO DAS ROSAS. Direção de Ary Severo. Produção de Marciel Dustan. Recife: SPIA Filme - Sociedade Pernambucana de Indústrias Artísticas. 1930. Silencioso, P&B.

O BATEDOR DE CARTEIRA. Direção de Aluizio T. de Carvalho. Produção de Raimundo Higinio. Rio de Janeiro: Nova América Filmes; Cine Distribuidora Lívio Bruni S.A. 1960. (83 min). Son, P&B.

O LAMPARINA. Direção de Glaucio Mirko Laurelli. Produção de Amácio Mazaropi. São Paulo: PAM Filmes - Produções Amácio Mazzaropi, 1964. (91 min), son, P&B.

O PRIMO DO CANGACEIRO. Direção de Mário Brasini. Produção de Mário Del Rio. São Paulo: Flama Produtora Cinematográfica Ltda., 1955. (85 min), son, P&B.

OS TRÊS CANGACEIROS. Direção de Victor Lima. Produção de Herbert Richers. Rio de Janeiro: Fama Filmes S.A., 1961. (102 min), son, P&B.

O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO. Direção de Glauber Rocha. Produção de Zelito Viana, Claude Antoine, Glauber Rocha e Luiz Carlos Barreto. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1969. (95 min), son, color.

OS FUZIS. Direção de Ruy Guerra. Produção de Jarbas Barbosa. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A. e Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1963. ( 80 min), son, P&B.

O PAGADOR DE PROMESSAS. Direção de Anselmo Duarte. Produção de Oswaldo Massaine. São Paulo: Cinedistri - Companhia Produtora e Distribuidora de Filmes Nacionais e Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1962. ( 96 min), son, P&B.

O AMULETO DE OGUM. Direção e produção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Regina filmes e Embrafilme, 1974. (117min), son., color.

O HOMEM QUE VIROU SUCO. Direção de João Batista de Andrade. Produção de Assunção Hernandes. São Paulo: Raiz Produções Cinematográficas, Embrafilme, Secretaria de Estado da Cultura do Estado de São Paulo, 1980. DVD (90 min), son. color.

OS PASTORES DA NOITE. Direção de Marcel Camus. Produção de Claire Duval. Rio de Janeiro; Paris: Orphee Arts – Paris, Fr3 e C.I.C. Cinema International Corporation – RJ, 1977. (132 min), son, clolor.

OS CANGACEIROS DO VALE DA MORTE. Direção de Apollo Monteiro. Produção de Nelson Teixeira Mendes. São Paulo: Difibra Distribuidora de Filmes Ltda. e Exhibifilms, 1978. (82 min), son, color.

O CANGACEIRO DO DIABO. Direção de Tião Valadares. Produção de Milton Custódio de Souza. São Paulo: Asa Film Produções Cinematográficas Ltda., Wilena Produções Cinematográficas Ltda. e Program Filmes, 1980. (86 min), son, color.

O CANGACEIRO TRAPALHÃO. Direção de Daniel Filho. Rio de Janeiro: Renato Aragão Produções Cinematográficas e Empresa Cinematográfica Haway; U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A., 1983. (95 min), son, color.

OS TRAPALHÕES NO AUTO DA COMPADECIDA. Direção de Roberto Farias. Rio de Janeiro: Renato Aragão Produções Artísticas Ltda., Produções Cinematográficas R. F. Farias Ltda., Demuza Produções Cinematográficas Ltda. e Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1987. (95 min), son, color.

O CAMINHO DAS NUENS. Direção de Vicente Amorim. Produção de Bruno Barreto e Ângelo Gatal. Rio de Janeiro: Buena Vista Internacional, Produções Cinematográficas LC Barreto Ltda., Filmes do Equador Ltda., Globo Filmes, Megacolor, Riofilme Distribuidora, Quanta e Lereby Produções, 2003. ( 85 min), son, color.

O AUTO DA COMPADECIDA. Direção de Guel Arraes. Produção de André Cômodo. Rio de Janeiro: Globo Filmes e Columbia Tri Star, 2000. (104 min), son, color.



O BAIANO FANTASMA. Direção de Denoy Oliveira. Produção de Maracy Mello e Denoy de Oliveira. São Paulo/Rios de Janeiro: Palmares Produções Cinematográficas, Telemil, Álamo, Beca, Flick, Lestepe, Secretaria de Cultura do Governo do Estado de São Paulo e Embrafilme, 1984/88. (100 min), son., color.

PAU PRA TODA OBRA. Direção de Augusto Sevá e Reinaldo Volpato. São Paulo, 1976. (9 min), son. color.

PEGA DO BOI. Direção de Adhemar de Albuquerque. Recife: Veneza Film. 1925. Silencioso, P&B.

PROVA DE FOGO. Direção de Marco Altberg. Produção de Luiz Carlos Barreto. Rio de Janeiro: Produções cinematográficas L.C. e Embrafilme, 1980. (90min), son., color

QUELÉ DO PAJEÚ. Direção de Anselmo Duarte. Produção de Ruy Pereira da Silva, Carlos Fonseca, Rodrigo Goulart, Arnaldo Arêas Coimbra, Eduardo Pires Freitas e Sued Ibrahim. Rio de Janeiro: Procine Produtora Cinematográfica, Columbia Pictures of Brazil e Arro Filmes, 1969. ( 115 min), son, color.

RETRIBUIÇÃO. Direção e Produção de Gentil Roiz. Recife: Aurora Filme. 1925. (30 min). Silencioso, P&B.

RIACHO DO SANGUE. Direção de Fernando de Barros. Produção de Walter Guimarães Motta. São Paulo: Aurora Duarte Produções Cinematográficas Ltda.; Paranaguá Produtora e Distribuidora, 1966. (103 min), son, color.

SERVIÇOS EXPERIMENTAIS DE IRRIGAÇÃO DO NORDESTE. Fortaleza: Aba Film. e D.F.B. - Distribuidora de Filmes Brasileiros. 1935. Son, P&B.

SOB O CÉU NORDESTINO. Direção e Produção de Walfredo Rodriguez. João Pessoa: Nordeste Filme, 1929. (120 min), Silencioso, P&B.

TENDA DOS MILAGRES. Direção e Produção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Regina Filmes e Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1977. (148 min), son, color.

TIETA DO AGRESTE. Direção de Carlos Diegues. Produção de Bruno Stroppiana e Donald Ranvaud. Rio de Janeiro: Sky Light Cinema, Serene, Columbia Tris Star, Sony Pictures e UGC - Union Générale Cinématographique, 1996. ( 140 min), son, color.

TRÊS CABRAS DE LAMPIÃO. Direção e Produção de Aurélio Teixeira. São Paulo: J. Teixeira Produções Cinematográficas Ltda., 1962. (95 min), son, color.

VIDAS SECAS. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Produção de Luiz Carlos Barreto, Herbert Richers e Danilo Trelles. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A. e Sinofilmes, 1963. (103 min), son, P&B.

VIROU BAGUNÇA. Direção e Produção de Macedo Watson. São Paulo: Watson Macedo Produções; Cinedistri Ltda. 1961. (100 min). Son, P&B.